

EL FULGOR

IDEAS SOBRE FABIÁN BIELINSKY



Buenos Aires Ciudad

DEL 13 AL 24 DE ABRIL | 2016

BAFICI

[18] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE INDEPENDIENTE

Una edición del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el marco del [18] Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

Edición: Juan Manuel Domínguez.

Diseño y diagramación: Verónica Roca, Cecilia Loidi y Julián Villagra.

Corrección: Natalia Rodríguez Simón.

Agradecimientos: muy especialmente a Cristina Moncayo y a Patagonik, por imágenes, predisposición y ayuda.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de abril de 2016.

Los derechos de los textos pertenecen al autor y al medio de publicación original.

Las imágenes son propiedad de Cristina Moncayo y Patagonik.

EL FULGOR
IDEAS SOBRE
FABIÁN BIELINSKY



Índice

Introducción	
Por Javier Porta Fouz	7
<i>Nueve reinas</i> , una película transparente	
Por Andrés Fevrier	13
Historia(s) del dinero	
Por Sergio Wolf	55
Dos noches	
Por Sebastián De Caro	61
Haciendo cine desde Palermo	
Por Juan Manuel Domínguez	67
Espiando a Fabián	83
Entrevista con Fabián Bielinsky	
Por Mariano Colalongo y Álvaro Fuentes	127
La lista	137



Introducción

Por Javier Porta Fouz

Nueve reinas, el primer largometraje de Fabián Bielinsky, fue estrenado en 2000. El segundo, *El aura*, en 2005. Su trabajo no llevaba un ritmo veloz, pero de todos modos, a estas alturas del siglo que comenzó con su cine, podríamos haber tenido la película de Bielinsky de 2010 y la de 2015. Pero murió en 2006. Y su cine quedó perfecto, constituido por dos largometrajes deslumbrantes, pero breve, dolorosamente breve. Bielinsky será para siempre lo que fue —que se acrecienta con el paso de los años— y también lo que podría haber significado para el cine argentino. ¿Cuán distinto podría haber sido y ser ahora el cine argentino con Leonardo Favio filmando en la década del ochenta? ¿Y con Lucrecia Martel y Martín Rejtman más prolíficos? ¿Y si Aristarain no hubiera frenado con *Roma* (2004)? ¿Cuán distinto podría haber sido y ser con Bielinsky vivo? Preguntas sobre una zona de escasez de la filmografía más prolífica de Latinoamérica en el siglo XXI que, entre todos los directores citados, sumó en este siglo apenas once películas. Antes de *Nueve reinas* Bielinsky hizo un corto, en 1983. El título: *La espera*. Nada menos, como si las palabras tuvieran un peso definitorio, como si tallaran un destino ineludible. Diecisiete años de espera entonces para madurar una ópera prima que cuando se estrenó sorprendió a los espectadores, a los cines que la proyectaban, a ese esquivo y discutido organismo llamado la industria local. Un éxito basado

mayormente en la recomendación, en la euforia que provocaba en quienes salíamos del cine haber asistido a un relato de un narrador consumado. Uno que había esperado tanto que corría el serio riesgo de que sus obsesiones hicieran naufragar su película bajo el peso de “ponerlo todo en la ópera prima”. Pero *Nueve reinas* fue depurada, pensada, precisa, potente, sin grasa, sin sobrantes. Una película que impuso a un director de manera inmediata.

En la revista *El Amante* ya estaba definida la tapa de septiembre de 2000: era una imagen que aludía al extenso especial de actores que se había preparado. Y, sobre el cierre, con casi todo listo para ir a la imprenta, algunos integrantes de la redacción vieron *Nueve reinas* en la privada, y hubo que cambiar todo a último momento y dedicarle la tapa a Ricardo Darín, Gastón Pauls y Fabián Bielinsky. Fue definitivamente un caso de buenos reflejos.

Pasaron cinco años de grandes cambios —de 2000 a 2005— hasta que llegó la siguiente película de Bielinsky, otra vez con el protagonista de Ricardo Darín. Poco antes del estreno de *El Aura* empecé a trabajar como programador del Bafici, y surgió la posibilidad de viajar al festival de Montreal. Por ese motivo, no pude estar en la entrevista que se les hizo en *El Amante* a Bielinsky y a Darín. Unos meses después del estreno de *El aura*, encontré a Bielinsky en una librería: estaba comprando una pila considerable de DVD de películas estadounidenses de los años setenta, ediciones que habían salido hacía poco y que él ya quería sumar a su colección. Hablamos unos minutos de ese período y le dije cuánto admiraba su cine, Bielinsky agradeció y siguió elogiando al cine de los setenta. En no pocas entrevistas citó *La violencia está en nosotros* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) como influencia fundamental de *El aura*. Las películas que admiraba las estudiaba, las veía a repetición, las difundía entre sus colaboradores. Profesaba su entusiasmo. Era un director cinéfilo, y no todos lo son. Una de esas películas que lo apasionaba, según contaba en clase mi exalumna Fabiana Castaño, era *Fuego contra fuego* (*Heat*, 1995), de Michael Mann, la cual conocía a la perfección y es visible y audible como influencia en varios segmentos de *El aura* (alguna frase de Walter Reyno, el momento del asalto y la salida del silencio). Además, el cine de Bielinsky sigue la concepción general del cine de Mann. Mann decía que podía alterar completamente el sentido de una escena con apenas un cambio. En ese mismo detallismo, en ese modo de

planificar al milímetro, en esa maduración que hacía Bielinsky de sus películas, está una de las claves de su cine. Bielinsky hablaba del tiempo que duró la maduración, la maceración del guion de *Nueve reinas*. Y llegó a ese debut tardío con un primer largometraje a los 40 años (Mann lo hizo a los 38).

Cineasta inusual, extraordinario, Bielinsky era un artista con una facultad crítica notable, un cineasta con una capacidad reflexiva sobre su propio trabajo que lo convertía, en términos de Oscar Wilde, en un artista cabal. Un cineasta para el que las cosas tenían que ser de determinada manera, con una convicción y una seguridad en los resultados que provenían de mucha duda reflexiva a la hora de planificar, de imaginar, de observar a los demás para decidirse a actuar. El personaje del taxidermista que tarda en pasar a la acción, que observa, analiza, memoriza. Un cineasta que estuvo agazapado antes de *Nueve reinas* pero que luego continuó con sus modos, los de cocción lenta, para su siguiente largometraje. Pero esa cocción lenta en Bielinsky fue construida sobre seguridades y obsesiones, sobre permanencias, sobre un gusto definido sobre el cine. No es casual la elección de un cuento como “La espera”, de Borges, para su corto de 1983. En este texto puede leerse: “El hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares”. En esa frase, en ese pensamiento sobre el orden, sobre la obsesión en la disposición de las cosas, en la “necesariedad” de los elementos, está una clave central de su cine. Y, claro, en la amistad con el “perro lobo”, que une *La espera* con *El aura*.

Cuando murió Bielinsky yo estaba en Praga, camino hacia el Festival de Karlovy Vary. Leí la inesperada noticia primero en mails, después en los diarios. El impacto fue gigante, como nunca me había pasado ante la muerte de alguien que no fuera cercano. Lo conocí a Fabián apenas, pero en sus películas sentía una cercanía de un director que dialogaba con los cinéfilos como pocos otros lo hicieron en el cine argentino; que hacía un cine que, antes de su llegada, esperábamos con ansias, aunque no éramos del todo conscientes de eso. Su cine cambió el cine argentino, lo hizo mirar sus posibilidades, le brindó un espejo mejorador. Lo podría haber cambiado y podría haberle exigido mucho más, pero su revolución fue intensa y breve. Me gusta pensar que una película como *Los paranoicos* (2008), de Gabriel

Medina —otro obsesivo—, tiene entre sus influencias el cine de Bielinsky, y que más directores tienen y tendrán a Bielinsky como referencia ineludible. Desde ese día de 2006 escribí mucho sobre su cine, y siempre tuve claro que en 2016 llegaría el momento de recordar aún más su importancia. Es un gran privilegio que justo se diera la oportunidad para mi primera edición como director artístico del Bafici, y poder pasar sus películas en fílmico en salas de cine, incluir el gif animado de *Nueve reinas*, armar la muestra y editar este libro con firmas de otros admiradores de *Nueve reinas* y *El aura*.

Gracias a todos los que colaboraron en este homenaje a Fabián, especialmente a Cristina Moncayo, su viuda, y a su hijo Martín. Y a Ariana Spenza y a Juan Manuel Domínguez, por el entusiasmo para poner en marcha y concretar la muestra y el libro.





Nueve reinas, una película transparente

Por Andrés Fevrier

Asociar la idea de transparencia en el cine a una película como *Nueve reinas* puede parecer extraño. ¿Qué tiene de transparente esta historia de estafas y engaños, en la que los protagonistas intentan permanentemente hacerse pasar por lo que no son para conseguir su objetivo? La brillante ópera prima de Fabián Bielinsky es una película leal, honesta, que no solo no esconde nada sino que muestra sus cartas de entrada y las deja todo el tiempo a la vista. Si no podemos advertir el truco hasta el final, no es porque el director esconda un as en la manga, sino porque nos entretiene con otra cosa que nos impide ver lo que está allí. La película se parece un poco a ese famoso número del gran René Lavand, “No se puede hacer más lento”, repetido una y otra vez, despojándose en cada instancia de cualquier resabio de artificio, sin que podamos dejar de maravillarnos.

Hay al menos dos niveles de transparencia en *Nueve reinas*. El primero es formal, es la gramática fílmica elegida por Bielinsky para contar la historia: la transparencia enunciativa. Como en el cine clásico de Hollywood, el montaje está puesto al servicio de la narración y el director desaparece, se hace invisible detrás de la forma. Hay una búsqueda de “realismo” (un concepto siempre complejo, que conviene contener con unas comillas), en oposición al “artificio”. *Nueve reinas* nos mete de

lleno en los hechos, tratando de reducir al mínimo la sensación de que estamos frente a una representación. Por eso, entre otras decisiones en este sentido, no hay títulos de crédito al comienzo, ni nada (ni siquiera el nombre de la película) que pueda dar pistas sobre lo que se está por ver. Lo primero que se muestra es a Juan/Sebastián (el personaje de Gastón Pauls) en la calle, de madrugada, encendiendo un cigarrillo con lo que le queda del que se acaba de fumar. La historia arranca y no se detendrá hasta el final. No hay ningún elemento que evidencie la manipulación del relato. Este rasgo diferencia a *Nueve reinas* de otras películas de *con artists* con las que fue comparada, como *Casa de juegos* (*House of Games*, David Mamet, 1987) o *Ambiciones prohibidas* (*The Grifters*, Stephen Frears, 1990), films que ya en sus primeros fotogramas enrarecen el clima y anticipan un posible fraude.

El otro nivel de transparencia, en contraposición con el primero, aleja a la película de todo clasicismo: la autoconciencia. Si *El aura* es, entre otras cosas, un film sobre la mirada y el trabajo del espectador, *Nueve reinas* gira en torno a la puesta en escena, y coloca a Ricardo Darín y a Pauls como directores, alternativamente, de ese universo imaginario que uno organiza para que el otro lo crea. Bielinsky tiene tan claro lo que está contando que logra construir esta autoconciencia de modo cristallino, aunque nosotros, los espectadores, no sepamos verlo¹. “Están ahí, pero no los ves”, le dice Marcos (Darín) a Juan/Sebastián en la célebre escena en la que describe cómo trabajan los ladrones y estafadores en la calle. Está hablando el personaje, pero también el director: nos dice explícitamente que hay algo en este juego que escapa a nuestro control. Cuando Sandler (Oscar Núñez) le explica a Marcos que el truco para vender las estampillas está en el tiempo, en realidad nos está diciendo que es Marcos el que no tendrá tiempo para pensar. Cuando, a través del portero eléctrico, la señora que está siendo estafada le pregunta a Marcos si su amigo es de confianza, es la película misma la que está indagando acerca del personaje. No es casualidad, entonces, que *Nueve reinas* esté llena de espejos en los que se reflejan los protagonistas: en el ascensor, en los vestuarios y los baños del hotel. Hay una doble imagen: lo que creemos que está pasando y lo que realmente está pasando.

1 Esta idea fue destacada tempranamente por Sergio Wolf en una nota titulada “Aprender a mirar” (*El Amante Cine*, número 103, octubre de 2000, página 37).

Si no logramos advertir lo que finalmente ocurrirá (el engañado será Marcos) no es porque Bielinsky haga trampa, sino porque dosifica magistralmente la información. *Nueve reinas* no es una película canchera, que haga alarde de su inteligencia. Más bien esparce esa inteligencia con sobriedad, sin mandarse la parte, y confiando en un espectador atento. Pocos films proporcionan tanto placer en una revisión: si la primera vez nos sentimos adorablemente engañados, en una segunda y hasta tercera vuelta vamos descubriendo la red de sutiles indicios, eso que estaba ahí pero no supimos advertir. Todo —los diálogos, la precisión de las interpretaciones— adquiere otro sentido, puede leerse de otra manera.

Nueve reinas se refleja también en el cine estadounidense, del que Bielinsky era un gran admirador y conocedor. Su habilidad para manipular al espectador, para saber en qué momento exacto ofrecerle algo y cuándo escamoteárselo, lo acerca a directores como Alfred Hitchcock o el mejor Steven Spielberg, el de *Tiburón* (*Jaws*, 1975). También se nutrió de la extensa tradición de películas de estafas, todo un subgénero dentro del policial². La uruguaya, el truco que hace Juan/Sebastián con los billetes en la estación de servicio, aparece en *Luna de papel* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), así como el del billete roto que hace Marcos en el bar. El clásico juego de tres cartas que el padre de Juan/Sebastián practica en la cárcel lo muestra George C. Scott al principio de *El amable estafador* (*The Flim-Flam Man*, Irvin Kershner, 1967). En el comienzo de *Ambiciones prohibidas*, John Cusack intenta hacer dos veces el mismo engaño con billetes al pagar una cerveza en un pub, y lo descubren y lo golpean, como a Gastón Pauls en la estación de servicio. Las referencias a *Casa de juegos* (Bielinsky la tuvo muy presente mientras trabajaba en *Nueve reinas*) son varias: entre otras, la puesta en escena con la pistola de agua que les sale mal a Joe Mantegna y Ricky Jay es conceptualmente similar a la de Castrito (Roly Serrano) con el cheque. En el comienzo de *Pánico en el parque* (*The Panic in Needle Park*, Jerry Schatzberg, 1971), una película que a Bielinsky le gustaba mucho, Al Pacino y Kitty Winn vagan por las calles de Nueva York mientras charlan, se van conociendo y aprovechan las oportunidades que se les presentan, un poco como Darín y Pauls por el centro porteño.

2 En varias entrevistas —sobre todo con medios extranjeros— Bielinsky mencionó algunas de las referencias cinematográficas que se citan en este artículo. También habló del cine de Federico Fellini, y aunque no nombró ningún título en particular seguramente se refería a *El cuentero* (*Il bidone*, 1955).

Pero el director argentino no se dedicó a copiar y pegar escenas o situaciones de otras películas. La cinefilia no es evidente, no se explicita en citas *cool* al estilo Quentin Tarantino. Bielinsky supo desmenuzar y digerir toda esa herencia hasta transformarla en algo propio, distinto, único. *Nueve reinas* no reniega de sus orígenes universales pero a la vez es profundamente argentina (o más bien porteña), lo que explica al menos en parte el fracaso de *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004), la remake estadounidense ambientada sin gracia alguna en Los Ángeles.

El antecedente más cercano a *Nueve reinas* en nuestro cine, como se señaló varias veces, es el primer Adolfo Aristarain, sobre todo con *La parte del león* (1978). Las películas comparten varias cuestiones. Algunas son superficiales, casi anecdóticas: se trata de dos policiales sin policías, con Buenos Aires como escenario no tan de fondo. Ambas, además, son óperas primas de directores por encima de los 30 años que arrastraban una larga trayectoria como asistentes de dirección. Otras similitudes son más profundas: la capacidad de contar una historia que respeta los códigos genéricos y a la vez da cuenta de su contexto político y social (la opresión de la dictadura en la primera, la debacle neoliberal de los noventa en la segunda).

La temprana muerte de Bielinsky, a los 47 años, fue doblemente trágica para el cine argentino. Por un lado, por la pérdida de un notable director y –como aseguran quienes trabajaron con él y lo conocieron de cerca– un gran tipo. Por otro, porque su obra parecía llamada a mediar en una disputa eterna en Argentina: el suyo era un cine comercial (dejemos de lado el siempre problemático término “industrial”) y también de autor. En este sentido, el estreno de *Nueve reinas*, en agosto de 2000, fue una especie de ovni que sacudió el complicado panorama de la producción nacional. En una época en que el público acompañaba masivamente realizaciones más bien televisivas –*Un argentino en New York* (1998), *Esa maldita costilla* (1999), *Papá es un ídolo* (2000), todas de Juan José Jusid– y en que la crítica destacaba la renovación que producían muy buenas películas no del todo exitosas –*Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999)–, *Nueve reinas* juntó todo y a todos: la vieron 1.259.602 espectadores y los elogios fueron unánimes. La buena repercusión se expandió al resto del mundo: obtuvo varios premios en festivales y un llamativo éxito de taquilla (en relación con su limitado lanzamiento) en Estados

Unidos. La Warner Bros. hizo una versión oficiosa, *Los tramposos* (*Matchstick Men*, Ridley Scott, 2003), y luego produjo la remake oficial. La influencia de *Nueve reinas* llegó hasta la India, donde al menos dos películas se inspiraron en su historia: *Bluffmaster!* (Rohan Sippy, 2005) y *Gulumaal* (V. K. Prakash, 2009).

Lo que sigue es la crónica de cómo se hizo *Nueve reinas*³. A través de los testimonios de buena parte de los involucrados (actores, técnicos, artistas, la viuda del director), esta historia oral permite reconstruir cómo surgió el proyecto, describir los problemas con los que se enfrentó la producción y conocer anécdotas del rodaje. Además, y quizá sobre todo, ratificar a Fabián Bielinsky como un autor que tenía muy claro qué buscaba y que estaba abierto a todas las sugerencias que aportaran en ese camino.

EL GUION QUE NADIE QUERÍA, EL ÉXITO QUE NADIE ESPERABA

Cristina Moncayo (viuda de Fabián Bielinsky)

Conocí a Fabián a los 18 años, cuando estudiaba Psicología. Su padre había sido crítico de cine, y toda la familia era muy cinéfila. Tenía un amigo que iba a estudiar Psicología con él, pero un día le dijo que se había anotado en la escuela del Instituto de Cine. Y entonces Fabián también se anotó, largó Psicología y se metió ahí. Yo creo que sus grandes amores fueron el cine y su hijo, por orden de aparición; luego su familia, sus amigos y yo. Cuando teníamos 18 años íbamos cuatro veces por semana al cine. Estaba todo el día mirando películas o trabajando en películas.

Martín Hodara (asistente de dirección)

A Fabi lo conocí mucho antes de *Nueve reinas*. En 1996 él fue asistente de dirección de *Sotto voce* [Mario Levin, 1996], en la que yo era meritorio. Después trabajamos mucho juntos en publicidad y en una película que se llamó *El secreto de los Andes* [*Secret of the Andes*, Alejandro Azzano, 1999]. Y nos hicimos muy amigos.

3 Este artículo fue originalmente publicado –en una versión un poco más corta– en la revista cultural online *La Agenda*, en dos partes, el 19 y el 20 de agosto de 2015. Todos los testimonios fueron obtenidos en entrevistas directas, con dos excepciones: las declaraciones de Leonardo Sbaraglia se tomaron de un reportaje realizado en el programa de TV *Animales sueltos* en mayo de 2014, y las de Fabián Bielinsky de uno realizado en París en 2002, e incluido como extra en la edición francesa en DVD de *Nueve reinas*.

Cristina Moncayo

Él tenía la idea de la película en la cabeza desde hacía muchísimo tiempo, y necesitaba sentarse para pasarla a papel. Como teníamos una economía muy limitada, les pidió unos mangos prestados a sus padres para poder tomarse tres meses y dedicarse solo a escribir. Se pasaba todo el día en bata escribiendo, laburando a full en el guion.

Marcelo Salvioli (director de arte)

Lo conocí a Fabián en los ochenta, en la productora de cine publicitario de Carlos Sorín, que fue una escuela de formación para muchos de nosotros. Él era su asistente. En 1997 hicimos una película en coproducción con Estados Unidos, *El secreto de los Andes*, en Salta. Cuando estábamos allá, en un pueblo que se llama Molinos, me pasó el guion de *Nueve reinas*, que entonces tenía otro título. Lo leí y le dije que acababa de leer un guion perfecto.

Cristina Moncayo

Él quería contar una historia de estafadores, que era un tema que le fascinaba. Una periodista que era su amiga le acercó una cantidad de material sobre estafas reales. Se inspiró en eso y en casos que había sufrido la familia, como la estafa que le habían hecho a su tía a través del portero eléctrico, o el tocomochó, que se lo hicieron a mi mamá. También leyó muchos libros sobre estafas y cuentos del tío.

Martín Hodara

El guion de *Nueve reinas* primero se llamó *Farsantes*. Pero Fabi quería cambiarle el título, porque era un poco deschavador. Cuando estábamos haciendo *El secreto de los Andes* viajábamos mucho en auto desde una oficina en el centro hasta Coghlan, donde él vivía, entonces íbamos maquinando diferentes títulos. Primero pensamos en algo con el número ocho, y en un momento surgió “Ocho hermanas”. Hasta que nos dimos cuenta de que era imposible armar una plantilla cuadrada de ocho estampillas. Teníamos una lista larguísima, que es una pena que se haya perdido. Y un día surgió *Nueve reinas*, que tiene una connotación como de póker, juego del que Fabi era fanático.

Cristina Moncayo

Fabián llevó ese guion a todos lados, y en todos lados se lo rechazaron por distin-

tos motivos, dando excusas como “esto es muy difícil de producir” o “ya se filmó mucho sobre robos”. De hecho, se lo rechazaron en Patagonik, productora que después realizó el concurso que él ganó. Estuvo un año llevando el guion a todos lados. También trató de producirse un primo, Damián Kirzner, que ahora trabaja en temas multimedia. Su chiste ante la frustración era que no sabía si seguir con el cine o ponerse una pizzería, porque hacía buenas pizzas.

Marcelo Salvioli

Me sorprendió el proceso de Fabián en la búsqueda de productores, porque pensé que iba a ser inmediato, que cuando volviéramos de Salta íbamos a empezar a filmar *Nueve reinas*. Era tan redondo el guion, de una forma tan perfecta, que me sorprendía que no encontrara productor.

Cristina Moncayo

Un día lo llamó Elías Mekler, un amigo fotógrafo. Hay un chiste en *Nueve reinas* con él, el del rabino Mekler. Le contó que había leído en *La Nación* sobre un concurso de guiones, y le propuso que se presentara. Fabián dudó, porque lo organizaban los mismos que se lo habían rechazado. Pero Elías le dijo que ahora había un jurado; nosotros le insistimos, y lo presentó en el último instante.

Sergio “Jerry” Zóttola (montajista)

El concurso fue una idea mía en conjunto con Pablo Bossi, de Patagonik, y Fernando Huberman, gerente de Cinecolor. Pensamos en hacer algo para los directores jóvenes, para que alguien les financiara su película. Entonces, en 1998 creamos el concurso de guiones, que se llamó Nuevos Talentos. Hablamos con Nicolás Casolino, de Kodak, a quien le encantó la idea, y después con Osvaldo Vacca, que tenía el estudio de sonido; así se conformó el grupo. Armamos un jurado de notables: el presidente era José Martínez Suárez, acompañado por Cipe Lincovsky, Alejandro Doria y Bossi. Se presentaron más de doscientos sesenta guiones y fueron elegidos tres, en primer lugar el de *Nueve reinas*.

Marcelo Camorino (director de fotografía)

Con Fabián nos conocíamos por haber trabajado juntos en publicidad, cuando él era asistente de dirección. Luego haberse anunciado el ganador del concurso, se paró todo por casi dos años. A fines de febrero de 2000, Fabián me llamó para

ofrecerme hacer la dirección de fotografía. El proceso, por lo que me contó, fue vertiginoso: unos días antes lo habían llamado de Patagonik para decirle que iban a producir el film, que tendría cuatro o seis semanas de preproducción y luego empezaría el rodaje.

Marcelo Salvioli

Durante el tiempo que pasó entre que el guion ganó el concurso y comenzó la filmación se pusieron muchas cosas en duda. *Nueve reinas* no era la película central de Patagonik. En ese momento el centro de su interés, en todo sentido, era *Almejas y mejillones* [Marcos Carnevale, 2000].

Martín Hodara

Después de ganar el concurso, Fabi andaba buscando un asistente de dirección. Un día me dijo: “Mirá, no sé si llamarte a vos, porque somos muy amigos; vos tenés un carácter de mierda y yo también, y no quiero perder a un amigo por una película”. Le dije que se dejara de joder, que el guion me encantaba, que estaba buenísimo, y que nos íbamos a llevar bien. Y de hecho fue así. En toda la filmación tuvimos solo dos peleas, lo que es una marca bastante buena entre un director y su asistente.

Gastón Pauls (Juan, protagonista)

La película en realidad la iban a hacer [Leonardo] Sbaraglia y el Puma [Gabriel Goity. Ricardo [Darín] y yo entramos cuando faltaba bastante poco para el rodaje. De hecho, en ese momento yo estaba haciendo una obra de teatro con el Puma, y Sbaraglia estaba con algún tema con *Plata quemada* [Marcelo Piñeyro, 2000] en España. Y el Puma siempre me decía: “Si se baja Sbaraglia lo vas a hacer vos”. No sé qué interna hubo ahí en el medio, y al final tampoco estuvo el Puma y la hizo Ricardo. Hay una cosa medio mágica en esos enroques que hace el destino.

Martín Carranza (director de casting y continuista)

Con el Puma fue un poco intrincado el tema. Creo que ahí tuvo que ver la productora. No creo que recuerde con mucho cariño la situación. Sbaraglia, en cambio, se bajó por decisión propia muy cerquita del arranque del rodaje.

Leonardo Sbaraglia (actor)

Con Bielinsky habíamos laburado en *Bajamar* [1995], de [Fernando] Spiner, y en *No te mueras sin decirme adónde vas* [1995], de [Eliseo] Subiela, de la que él había sido asistente. Nos hicimos bastante amigos. Leí el guion de *Nueve reinas* un año y medio antes de que se hiciera, y era una maravilla. Pasó un año, un año y medio, y yo me estaba preparando para *Plata quemada*, cuyo personaje era el más importante de mi vida hasta ese momento. Estuve un año y medio trabajando en ese personaje, me rompí el alma. Terminé el rodaje de *Plata quemada* agotado, física y psicológicamente. Y de pronto me llamaron Pablo Bossi y Bielinsky, y me dijeron: “Leíto, vamos a empezar a filmar dentro de un mes”. Yo me estaba empezando a ir a España, ya tenía apalabrado hacer *Intacto* [2001] con [Juan Carlos] Fresnadillo. Entonces me encontré con Fabián y le dije que no iba a poder hacer la película. Desgraciadamente se lo tomó muy mal, era muy calentón. Y bueno, fue de las peores decisiones de mi vida.

Martín Hodara

Estábamos preproduciendo cuando Leo Sbaraglia se bajó. Faltaba muy poco para empezar a filmar, y fue como un baldazo de agua fría. A Leo yo lo recontra quiero, somos amigos y es un actor increíble, cada vez mejor. Pero me parece que Gastón hizo un mejor Juan del que hubiera hecho Leo, porque tiene una cosa más añiñada, más inocentona. Leo es un *baby face*, como siempre le digo, pero se le puede ver algo raro. Gastón tiene algo que hace que le creas todo. Ese cambio le vino bien a la película, aunque en el momento lo sufrimos bastante.

Ricardo Darín (Marcos, protagonista)

A mí me contactaron a través de Pedro Rosón, mi representante. Leí el guion, me gustó muchísimo y les dije que estaba todo bien. Estaba haciendo teatro en Mar del Plata, entonces Fabián fue hasta allá porque quería tener una reunión conmigo. Cenamos esa noche y fue amor a primera vista: desde que nos conocimos Fabián y yo hicimos contacto. En esa cena éramos cuatro: nosotros dos, Pablo Bossi y Pedro. La química con Fabián fue tan inmediata cuando empezamos a hablar del guion que después nos recriminamos no haberles dado bola a los otros dos.



Cristina Moncayo

Fabi lo re quería a Ricardo, lo admiraba. Se hicieron muy amigos, muy compinches. Y siempre decía que era un tipo supercolaborador en la filmación, de esa gente que aporta. Armaron una química muy personal. Fabi quería mucho a Flor, a toda la familia de Ricardo. Y lo mismo con Gastón. Encontró a dos amigos.

Ricardo Darín

Lo primero que me dijo Fabián fue que en primera instancia no había pensado en mí para este personaje, porque él no quería que Marcos tuviera, según sus propias palabras, empatía con la gente. Su temor principal era que le cayera simpático a la gente.

Lucila Robirosa (maquilladora)

Recuerdo una de las primeras charlas que tuve con Fabián. Él tenía muy cocinada la película en la cabeza, y hablaba con mucha pasión, con mucha alegría: era imposible no coparse con lo que decía. A Ricardo quería ponerle lentes de contacto marrones, como para sacarle la mirada angelical que él decía que tenía. Ricardo no quiso desde el minuto cero, porque cualquier cosa que le pusieran en los ojos lo ponía nervioso.

Martín Carranza

Ricardo, Gastón y Leticia Brédice ya estaban elegidos, pero para el resto de los personajes hubo castings. Fabián quería que lo hiciera Walter Rippel, que es el mejor o uno de los dos mejores directores de casting del país. En Patagonik no lo contrataron, y le dieron la opción de que lo hiciéramos Verónica Pascual y yo, que ya habíamos trabajado en *Una noche con Sabrina Love* [Alejandro Agresti, 2000]. Hasta que nos ganamos la confianza de Fabián fue una tortura. Nos ponía a prueba todos los días.

Martín Hodara

Fabián envidiaba del cine estadounidense que hasta el pibe que tiene dos líneas de diálogo es un buen actor. Porque los actores secundarios son los que terminan de armar la credibilidad de la historia.

Martín Carranza

Al principio Vero y yo empezamos a hacer un casting de actores que conociamos y sabíamos que eran buenos. Pero Fabián se desesperaba porque decía que no veía gente, que en un casting tiene que haber colas de gente. Entonces empezamos a convocar a lo bestia, y se armaban filas enormes en Patagonik. Trabajábamos desde las ocho de la mañana hasta las once o doce de la noche porque, después, verle la cara de “no me gusta” a Fabián era desalentador.

Martín Hodara

El papel del actor español fue toda una discusión con producción. Ellos decían que había que poner un actor argentino que hablara con perfecto acento español, como Héctor Alterio. Y Fabián les decía que no, que tenía que ser un español, porque si el espectador veía a Alterio hablando con acento español iba a saber que el tipo no era español. Defendimos eso a rajatabla. Les decíamos que nos trajeran a cualquiera, aunque no lo conociera nadie, pero que fuera español para que el público se lo creyera.

Martín Carranza

Fabián hacía hincapié en que cualquier pieza que al espectador, aunque sea inconscientemente, le hiciera pensar que todo era ficticio haría caer toda la estructura de la película. En el casting habíamos elegido a Jesús Berenguer, que era muy bueno con el acento español, pero Fabián no quería saber nada. Y no había un peso para traer a un español conocido. Así que llegó Ignasi Abadal. A Oscar Núñez le hicimos cuatro entrevistas, porque Fabián no se convencía. Como tenía la película pensada desde hacía tantos años, los personajes estaban muy metidos en su cabeza y era muy difícil convencerlo. Vero y yo peleamos mucho por Oscar, porque nos encantaba. Además en ese target de edad era muy difícil encontrar actores naturalistas, porque la mayoría venían del teatro. Por otro lado, tenía que tener una actitud física de desvalido. En un momento pensamos en Oscar Alegre, un actor que me encanta, pero es un tipo más potente.

Lucila Robirosa

Fabián quería que Oscar Núñez luciera bien envejecido. Lo mandamos a una peluquería para que le tiñeran el pelo y quedara con más canas, y yo lo maquillé para

que se viera más pálido y ojeroso. Y Oscar venía, todo divertido, y me contaba que los extras le preguntaban si se sentía bien, si estaba bien. Entonces yo pensaba que el maquillaje debía estar bien, porque todos creían que estaba descompuesto.

Mariano Cukar (jefe de locaciones)

En un momento los productores trajeron a un tipo para que ayudara a Bielinsky con el guion. Era Fernando Castets, el colaborador de Campanella. Estuvieron trabajando juntos, pero a Fabián no lo convencía. Además fue justo en el momento en que se bajó Sbaraglia, y Fabián estaba como muy ansioso, muy nervioso. Decía que Castets quería agregar chistes que a él no le gustaban. Tenía muy masticado el guion, muy pulido, y la dupla no funcionó.

Gastón Pauls

Cuando leí el guion me pareció que estaba muy bien escrito, que todos los engranajes funcionaban. Pero había algo que yo no veía y me parece que ocurrió luego, en el laburo mismo. Fabián tenía todo muy clarito todo el tiempo.

César Lerner (compositor musical)

Uno de los recuerdos más fuertes que tengo de Fabián como director es su claridad respecto del lugar desde el cual contar el cuento, la fidelidad a sí mismo. Propició mucho el diálogo, el ensayo y error. *Nueve reinas* fue una matriz de pensamiento musical que hoy, después de tanto tiempo, aún perdura en mí.

Mónica Toschi (vestuarista)

En la primera charla con Bielinsky, yo le mostré algunos dibujos. A veces él no sabía bien qué quería, pero sí tenía clarísimo lo que no quería. Él quería que el traje que iba a usar Darín fuera flojo, porque tenía que correr. Yo le propuse algo de color verde, medio marrón, que fuera ordinario pero sutilmente ordinario, como para un tipo que quiere estar bien, sobrio, pero que tiene algo trucho, medio berreta. Hicimos la prueba de vestuario con una modista en la casa de Ricardo. Y cuando Bielinsky lo vio no le gustó, dijo que era demasiado justo. Entonces Ricardo intervino y ofreció uno de los trajes que tenía en su placar. Lo hizo con mucha generosidad, muy a disposición de las ideas de Bielinsky. Finalmente hicimos otro traje, con la misma tela pero más flojo. Siem-

pre me acuerdo de ese momento, que ocurrió porque yo dejé pasar el deseo de Bielinsky. Ahí aprendí algo.

Pedro D'angelo (jefe de producción)

Al comienzo, trabajar con Bielinsky fue complicado porque era un director muy exigente y sus exigencias no concordaban con el presupuesto para realizar el film. Una vez que empezó el rodaje, la relación fue más fluida.

Martín Hodara

Fabi quería foguearse antes de empezar a filmar la película. Entonces hicimos una semana de filmación con un equipo reducido, solo gente de cámara y del equipo de dirección. Y salimos a filmar todo ese momento en el que el personaje de Ricardo le muestra al de Gastón cómo trabajan los rateritos en la calle. Fabi quería hacerlo como si fuera un documental. Y eso le sirvió para foguearse, más allá de que ya había hecho alguna cosa como director de segunda unidad. Nos sirvió a todos para ponernos a tiro. Y después tuvimos una semana más de preproducción antes de empezar el rodaje.

Sergio “Jerry” Zóttola

El discurso de Darín en la calle sobre los distintos tipos de estafadores se hizo mucho con cámara oculta, porque si la gente en la calle ve una cámara te puede arruinar la escena. Se filmó el primer día, y Fabián gastó como cuatro mil metros de película. Entonces me pidieron que hablara con él, porque a ese ritmo iba a gastar demasiada película.

Gastón Pauls

Ensayamos muy poco. En la casa de Ricardo, que tiene como un galpón en el fondo, nos juntamos tres veces, no más. Yo era muy joven, tenía 28 años y mucha menos experiencia que ahora. Y estaba asustado también, porque era pesado. Yo era el protagonista, estaba en todas las escenas, abría y cerraba la película. Fabián me dijo una vez algo que para mí fue fundamental: “Para que la película funcione tiene que funcionar tu personaje. Si te pasás de rosca vendés la película”. Ese era el objetivo: que mi personaje pareciera un idiota toda la película para después cagarlo.

Martín Hodara

A Fabián no le gustaba ensayar mucho, solo lo necesario. Pero sí hablaba mucho de la película, de los personajes. Y, si tenés actores inteligentes, se van empapando de eso. La química que hay entre Ricardo y Gastón es casi única. Las actuaciones son sumamente realistas.

Gastón Pauls

Una vez le pregunté a Fabián si tenía que ir a meterme en la calle para estudiar a estos tipos, a estos estafadores. Me dijo que no. Y Ricardo me dijo que la clave era el código entre nosotros dos. Me acuerdo de que con Ricardo hablábamos mucho de fútbol, de minas, de vinos, de comida, hasta un segundo antes de que nos dijeran “acción”. Tratábamos de estar conectados, de entrar a escena conectados, y de seguir conectados después de que dijeran “corte”.

Mariano Cukar

Hay una escena que hicimos en Perú y Belgrano, en la que Darín hace una llamada desde un teléfono público. No teníamos guita para cerrar la calle y llenarla de extras. Entonces pusimos una cámara en una camioneta, la asomamos por un huequito y estacionamos enfrente. Darín y Pauls ya eran tipos muy conocidos en esa época, por lo que pusimos a algunos extras para rodearlos y evitar que la gente se les fuera encima. Filmamos desde lejos, con la cámara oculta en la camioneta, y después doblamos el sonido.

Damián Leibovich (meritorio de dirección)

La primera parte de la película es muy callejera, con mucho movimiento de gente, y parte de eso fue robado. Por ejemplo la escena en la que Darín habla por un teléfono público. Había gente nuestra, pero el resto era el movimiento de la calle, y Darín y Pauls actuaban en medio de la gente. Si mirás con atención, la chica rubia de pelo corto que en un momento cruza corriendo es Verónica Pascual, que estaba ahí para frenar a aquellos que quisieran saludar a los actores o mirar a cámara.

Mariano Cukar

Fabián tenía muy claro que quería que se notara que los personajes se movían en-

tre el hotel, en Puerto Madero, y el microcentro. En un momento le propusieron correrse más hacia los barrios, una zona más tranquila, para tener un poco más de control de la situación en la calle. Pero él quería que los personajes hicieran todo caminando, que no se movieran ni en auto ni en transporte público. Todo esto representó una gran dificultad. Por eso se filmó mucho los fines de semana, porque si no era inmanejable el flujo de gente en la calle.

Ricardo Darín

Filmábamos por asalto. Necesitábamos algo que es muy difícil de coordinar con extras o con actores: la veracidad de lo que ocurre en la calle. Y, como no podíamos correr el riesgo de que la gente mirara a cámara, nos mirara a nosotros o nos hablara, lo que hacíamos era filmar por asalto. Estábamos todos metidos en una combi y de pronto, al grito de “¡aural!”, nos mandábamos a la calle y hacíamos la escena.

Gastón Pauls

En alguna toma nos interrumpieron. Había escenas que venían bien y de pronto se escuchaba: “¡Eh, Gastón! ¡Ricardo!”. Un día estábamos filmando, y pasó un amigo de mi viejo y me gritó. Y nos cagó la toma. Pero haber filmado de ese modo hace mucho más rica a la película. Hay verdad en todo eso.

Mariano Cukar

Nueve reinas se hizo toda en locaciones, no se filmó nada en estudios. Era otra época. Hoy sería más complejo hacer una película así, porque el tema de los permisos para filmar ahora es un poco más complicado. La aparición del BASet sirvió para ordenar todos los trámites, pero también hizo todo un poco más restrictivo. Además, en todos estos años el parque automotor se triplicó. En aquel momento nosotros arreglábamos con la comisaría y filmábamos, listo. Ahora hay que tener un permiso para eso.

Marcelo Salvio

A mí me preocupaba mucho el tema del hotel, algo que le marqué a Fabián cuando leí el guion, en Salta. No iba a ser fácil encontrar un hotel donde nos dejaran filmar. Sobre todo porque debía tener ciertas cualidades, no podía ser

el Alvear. No debía haber ninguna nobleza en ese hotel, tenía que ser de una cadena americana nueva, un lugar donde prevaleciera la trampa. Y de casualidad se estaba terminando el Hilton.

Mariano Cukar

Habíamos tanteado algunos hoteles, pero no nos daban mucha bola. En un momento se barajó la posibilidad de ir a Mar del Plata, porque la película se filmó entre el otoño y el invierno, y allá había un montón de hoteles que en esa época del año estaban prácticamente vacíos. Después surgió que Pablo Bossi era amigo de uno de los dueños del hotel Hilton, en Puerto Madero, y lo llamó. La gente que primero me había dicho que no, que era imposible, después me ofrecía todo lo que necesitara.

Marcelo Salvioli

Para mí el milagro de la película fue que apareciera el Hilton. Estas cadenas son para tramposos, están hechas para eso. Son formatos que liberan tu moral, como prostíbulos con otra forma. Eso era lo que buscábamos, ese lugar grande, vacío, presuntuoso, militar, donde todo el mundo cumple órdenes, se las den o no. Y algo de eso está en la película.

Mariano Cukar

El Hilton estaba en construcción. El día en que nosotros empezamos a filmar ellos inauguraban la parte de las habitaciones, pero los salones de reuniones, convenciones y demás estaban en obra. Y fue una lucha permanente con el quilombo de la obra, porque martillaban, taladraban, había gente hablando...

Martín Hodara

En el hotel a veces teníamos ruidos de martillazos, y el único que podía pararlos era Ricardo. Iba y les decía: "Muchachos, aflójenme un poco". Nadie servía para eso, salvo él. Era el único que podía lograr que pararan.

Lucila Robirosa

En el Hilton había algunos huéspedes. Una vez estábamos filmando en el hall, se abrió una puerta de los ascensores y apareció el Puma José Luis Rodríguez con una camisa verde loro, sus pantalones tiro alto y ese peinado... Todos comenzamos a



llorar de la risa mientras cantábamos “la gente va llegando al baile...”. Y tuvimos que parar de filmar. La pasamos muy bien haciendo la peli.

Mariano Cukar

Uno de los primeros días de rodaje fue un lunes en los pasillos del Hilton. Precisábamos una habitación, entonces el viernes anterior hablé con el gerente del hotel, Tom Potter, para ver si nos daba una. Me dijo que no, que estaban todas ocupadas por gerentes del Hilton de todo el mundo que venían a la inauguración. Le insistí, y me dio una que estaba ocupada por una gerenta. La mina había dejado en la habitación guita, joyas, todo desparramado. Yo pedí que nadie tocara nada, porque iba a ser un escándalo. Pero cuando salí al pasillo vi que otro de los gerentes estaba a los gritos. Resulta que un técnico había agarrado una pila de toallas. Dijo que lo había hecho para secarse la transpiración, que no se las quería robar. Pero se armó un escándalo. Día uno de rodaje y ya nos querían echar del hotel. Tuve que ir a poner la caripela, a pedir disculpas. Y después debí estar todo el tiempo cuidando que no pasara nada.

Pedro D'Angelo

Patagonik es una productora que siempre realiza proyectos con muy buenos presupuestos. Pero *Nueve reinas* era el primer proyecto que se realizaba sin coproducción, solo con un crédito del Instituto de Cine. Así que el presupuesto era superacotado, más o menos un millón de pesos.

Martín Carranza

Yo palpaba todo el tiempo la falta de recursos. No podíamos salir del esquema de una película chica, y Fabián no quería filmarla como una película chica. Entonces había que optimizar los recursos. En eso el laburo de Martín Hodara fue bárbaro, porque sabía claramente dónde había que poner un poco más y qué se podía resolver con menos.

Martín Hodara

Era una película de presupuesto bajo. Tratamos de usar los recursos que teníamos con inteligencia. Era mejor tener diez extras menos y poder usar una steadicam casi toda la película, porque la plata no sobraba.

Marcelo Camorino

De las siete semanas de rodaje (más de 42 días), más de treinta días utilizamos la steadicam, operada por Matías Mesa. Para mí, en ese momento, hacer eso era una propuesta totalmente diferente y nueva por la cantidad de días de uso, y por la funcionalidad de la cámara con respecto a los actores y al espacio.

Martín Carranza

Filmar con steadicam es caro. Alquilar el equipo cuesta como mil dólares por día. Y además no hay mucha gente que sepa operarla bien en Argentina. Matías Mesa es un crack. Pero no es fácil.

Lucila Robirosa

Había una cantidad de latas de película previstas, y Fabián no se podía pasar de ahí. Recuerdo que estábamos filmando en Puerto Madero y Pablo Bossi, arrodillado al lado del monitor, le decía a Fabián: “Por favor, no hagas otra toma que no te va a alcanzar”. Y todos nos reíamos.

Sergio “Jerry” Zóttola

El acuerdo era por veinte mil metros de película virgen. Fabián pidió diez mil más, y se los dimos. Un día me dijo que con esos diez mil más no iba a llegar, que iba a necesitar otros diez mil. Y mientras yo iba viendo el material le dije a la gente de la productora que se los dieran, porque la película iba a ser un golazo. Creo que al final no se pasó de los cuarenta mil que estaban previstos, que es una cifra alta para los estándares del cine nacional. Pero se lo merecía.

Mariano Cukar

En esa época Puerto Madero terminaba en el hotel. El Hilton era como la avanzada de la construcción. Enfrente, donde ahora está el edificio de YPF, había un terreno baldío. Había un almirante que estaba a cargo del manejo de la Corporación Puerto Madero, y para cualquier movida que quisieras hacer en la zona tenías que arreglar con él. A mí me daban las llaves de los candados de todos los pilotes, porque teníamos que filmar una escena de una persecución e íbamos a usar un cuatriciclo para la cámara. “Tomá, llevate la llave y maneja vos. Después acordate de traérmela”, me decían. Hoy no te dan una de esas llaves ni locos.

Mónica Toschi

Ricardo tenía un problema en la rodilla, no recuerdo si eran los meniscos. Y tenía que correr, en Puerto Madero. Había mucha expectativa y preocupación por esa escena. Había que pegarla con la primera o la segunda toma, porque él sufría mucho. Gastón tenía una actitud muy solidaria, le decía que no se preocupara. Estábamos todos atentos.

Gastón Pauls

Ese día llegamos a las siete de la mañana, y hacía mucho frío. Con Ricardo nos fuimos al *motorhome* y nos quedamos dormidos. De pronto nos llamaron para ir a filmar. Los dos estábamos fríos y teníamos que salir a correr de verdad. Me acuerdo de ir corriendo, mirarlo a Ricardo y pensar: “Qué rápido corre este, con diez años más que yo”. Ese fue mi último pensamiento. Era un terreno medio complicado, y me caí. Se me abrió la rodilla y se veía el hueso. Fue una locura.

Mariano Cukar

En esa época la búsqueda de locaciones se hacía con una cámara de video, porque no había cámaras de fotos digitales. Entonces con esa cámara aproveché para filmar mucho del *making of* de la película. Cuando se cayó Gastón justo estaba filmando. Y me pidieron el casete para dárselo a los medios y aprovechar para promocionar la película.

Gastón Pauls

Me llevaron al hospital y me dieron cinco puntos. El rodaje estuvo parado como una semana mientras me recuperaba, porque no podía ni mover la gamba. Y me tuve que comer las cargadas de Ricardo durante días y días. Hasta que volvimos a hacer la toma, bastante tiempo después, cuando por lo menos ya podía doblar la pierna. Dijeron “acción”, empezamos a correr y se desgarró Ricardo. Esa él no la cuenta.

Ricardo Darín

Exactamente en la misma escena nos rompimos la pierna los dos. Teníamos que salir corriendo porque desde una moto nos habían afanado las estampillas. El asfalto tenía una especie de protuberancia, que no se veía porque era todo del mismo



color. Y creo que los dos nos tragamos el mismo lugar. Los franceses te dicen *merde* para desearte suerte, y los ingleses dicen “quebrate una pierna”. Fue exactamente lo que nos pasó a los dos. Y en definitiva terminó trayéndonos suerte.

Martín Hodara

Tuvimos varios problemas en el rodaje. Cuando se lastimó Gastón fue necesario inventar un plan de rodaje nuevo para hacer escenas en las que él pudiera estar sentado y con la pierna extendida. Tuve que empezar a mover fichas para todos lados. También hubo elecciones para jefe de Gobierno [que ganó Aníbal Ibarra con el 49,3% de los votos], que fueron el domingo en que hicimos la escena del estacionamiento. Empezamos filmando a la mañana, después la gente se iba a votar y luego volvía. Fue un quilombo.

Martín Carranza

La producción era medio como un perro bulldog: no teníamos plata para una sola hora extra. Creo que para Fabián debe haber sido un rodaje muy tenso. Yo no lo vi disfrutar, salvo en las charlas con los actores, en las que se reafirmaban algunas cosas. Sobre todo con Ricardo, que es un tipo absolutamente cuestionador en el buen sentido. Ricardo te pone a prueba todo el tiempo, porque tiene una inteligencia actoral suprema. Pero a la hora de rodar Fabián siempre se quedaba corto, decía que no le alcanzaba el tiempo como él hubiese querido. Veías que sufría.

Mariano Cukar

Bielinsky la pasó mal en esa película. Se la pasaba fumando, estaba muy ansioso. A mí me volvió loco con el bar que el personaje de Darín usa como oficina. Esa fue la locación difícil de la película. Él había visto un bar cerca del Congreso y quería filmar ahí. Fuimos a hablar; los dueños eran una pareja de gallegos como de 80 años que no querían saber nada. Le mostré a Bielinsky dos millones de bares, pero él quería ese. Al final terminamos convenciendo a los viejitos, pero nos pusieron una cantidad enorme de restricciones. Fueron dos o tres noches de rodaje ahí.

Lucila Robirosa

Hay una frase que a mí me gusta mucho: lo único que se empieza de arriba es un pozo. En el set te dabas cuenta de que Fabián no había empezado de arriba. Era un tipo muy respetuoso con el equipo. Aunque tenía la película muy clara y no había mucho que aportar, entendía que sin el equipo no había película. Era un tipo alegre y al mismo tiempo muy concentrado, de esos que saben el nombre de todos los que trabajan con él.

Martín Hodara

Fabián me inculcó algo que yo aplico cuando dirijo: una buena idea puede venir de cualquier parte del equipo. Si bien él era un tipo seguro y daba pautas claras de lo que quería, también estaba abierto a que cualquier miembro del equipo pudiera aportar una idea. La función del director es también saber discernir qué está bien y qué está mal, y no aferrarse solo a sus ideas.

Mariano Cukar

El banco fue otra locación que nos costó conseguir, porque ninguno nos dejaba filmar adentro. Conseguimos un local en Once, sobre la avenida Corrientes, que había sido de un banco que había quebrado y estaba en liquidación. Hubo que pedirle autorización a un juzgado en Venado Tuerto, en Santa Fe. Tenía que ser todo muy legal, una movida burocrática compleja, porque lo que se pagaba por el uso del lugar tenía que ir a un fondo que después se repartía entre todos los acreedores. Filmamos un sábado a la mañana y armamos un quilombo bárbaro de tránsito, porque cortamos tres carriles de Corrientes. Había una fila de autos como de diez cuadras. Teníamos veinte o treinta extras, y el resto era gente común que se amontonaba para mirar qué pasaba. Y nosotros lo aprovechábamos.

Martín Hodara

Recuerdo que la escena del banco fue muy complicada, porque tuvimos que cortar Corrientes. La toma cenital que se ve, en la que Darín se mete entre la masa de gente, la sugerí yo, porque la había visto en una foto muy famosa, creo que de Werner Bischof. Funcionaba para la historia ver a Ricardo metiéndose entre la multitud, y además disimulaba la falta de extras. Fabi era un tipo que, si funcionaban, aceptaba las ideas del equipo.

Damián Leibovich

La escena en el subte, en la que Gastón le da a elegir a un chico entre el autito de juguete y un billete de diez pesos, era distinta en el guion, lo contrario de lo que quedó en la película: el chico agarraba el autito. A mí me daba mucha pena que una película como *Nueve reinas* tuviera eso que era tan falso, que un chico que está pasando hambre eligiera un juguete en lugar de diez pesos. Además, en el casting había quedado un chico más grande de lo que marcaba el guion. Era razonable que un nene de cuatro años agarrara el auto, pero este era un pibe que tenía como doce, que ya sabía que con diez pesos comía. Eso, desde mi humilde opinión, atentaba contra la película. Y había tratado de insinuarlo, pero no me daban bola porque era el meritorio.

Cristina Moncayo

Fabián siempre recordaba la anécdota del meritorio que le había salvado la escena. Era un tipo que había empezado bien desde abajo, con lo cual le tenía un respeto enorme toda la estructura del cine, que es superjerárquica. Tenía mucho oficio y respetaba a sus pares. Era un laburante y escuchaba todos los aportes que le hacían.

Damián Leibovich

Un día antes de que se filmara esa escena me la jugué y le dije: “Mirá, Fabián, me voy a exceder un poco en mis funciones, pero me parece que no es muy verosímil que el pibe agarre el auto”. Entonces él me explicó que el auto representaba al padre de Gastón y su infancia. Me pareció que, si el pibe agarraba la guita y era Gastón el que le daba el autito, se trataba de una cuestión de voluntad, propia de Gastón, de dejar atrás el pasado o de terminar esa historia con su padre. Entonces le propuse que el pibe agarre los diez pesos y que sea Gastón el que le entrega el auto porque era más verosímil y no le restaba nada a la película. Y él en el momento me dijo que tenía razón.

Gastón Pauls

Ojalá algún día se pueda ver la película como fue filmada. Tenía otro comienzo, empezaba con un sueño. Ni siquiera un sueño mío, uno del personaje de mi viejo. Yo me despertaba en una ruta y mi viejo me abrazaba.

Mariano Cukar

Hay una escena que no quedó en la película. La filmamos en Oliden, un pueblo cerca de La Plata. Era un travelling circular en una ruta que hubo que cortar completamente. Tuvimos que ir dos veces, porque la primera vez nos agarró una lluvia tremenda y no pudimos salir de la estación de servicio.

Martín Hodara

Era un sueño que tenía el personaje de Gastón. No lo recuerdo exactamente, pero es cierto que develaba un poco la trama. Fue una toma sumamente compleja que filmamos en una ruta cerca de La Plata. La cámara, con la steadicam, avanzaba sobre la ruta vacía, giraba y lo encontraba a Gastón; y, cuando volvía a girar y quedaba en su punto de vista, aparecían un auto incendiado y su padre. Era espectacular. Yo siempre le decía a Fabi, incluso después de *El aura*, que era la mejor toma que había hecho. Es una lástima no haberla recuperado para ponerla en los extras de la edición en DVD.

Damián Leibovich

La escena del beso, cuando Gastón vuelve a entrar al hotel y le da un beso a Leticia, era distinta en el guion. Él volvía y trataba de decirle que ella le gustaba. Era un choclo de diálogo que se podía interpretar como que él estaba nervioso. Gastón lo tenía que actuar con la dualidad de que o estaba nervioso o no la conocía. Pero lo resolvieron en el momento, en el set, y reemplazaron el diálogo por el beso. La verdad que no hacía falta que él dijera nada. Hay directores que estas cosas no las pueden procesar en el momento, pero Fabián estaba abierto a la posibilidad de cambiar.

Martín Hodara

En el guion original el final transcurría en una plaza seca. Gastón estaba en un banco durmiendo, y cuando se despertaba empezaba a ver a los personajes que habían ido apareciendo en la película. Pero nunca encontramos una plaza seca que nos gustara: o eran muy oscuras, o quedaban entre dos edificios. La única que más o menos se acercaba es una que está en la salida del Viaducto Carranza. Pero nunca se llegó a filmar ahí, y se decidió cambiar la locación.

Marcelo Salvioli

Fabián tenía una visión muy interesante, que yo no compartía. Porque, aunque no parece, todo tiene un grado de simbolismo en la película. En el guion, el personaje de Gastón salía del subte y aparecía en una plaza, al aire libre, donde se encontraba con todos los que habían tenido que ver con la estafa al estafador. La idea de Fabián era que Gastón se liberara, se abriera. Yo no estaba muy de acuerdo, porque creía que toda la historia era un autodescubrimiento para él, que entendía quién era: un hijo dilecto de su padre, que había disfrutado de todo, y al que su naturaleza le había permitido interpretar el proceso como a ningún otro. El tema clave para mí eran las palabras que Gastón le decía a Leticia al final: cuando le entrega el anillo, le miente y lo disfruta. Yo quería que el final transcurriera en un teatro, que ahí se descubriera el montaje. Pero apareció Mariano Cukar con ese galpón maravilloso.

Mariano Cukar

Es un galpón que está sobre la avenida Pedro de Mendoza, casi abajo del Puente Pueyrredón, que era de los mismos dueños del edificio de colores que pintó Pérez Celis, sobre la calle California. El galpón era un guardamuebles, y ahora está vacío. Un lugar gigantesco, de tres o cuatro pisos, con plantas abiertas enormes. De casualidad había un parque de diversiones completo guardado ahí adentro. Incluso había un tanque de guerra. Y ahí el final se filmó dos veces.

Marcelo Camorino

Para mí la anécdota más fuerte es que el final se filmó dos veces, lo que demuestra el carácter de Fabián y su obsesión por hacer el cine que a él le parecía que tenía que hacer. La escena final –en la que todos se reencuentran, Juan recuerda el tema de Rita Pavone y el espectador descubre que todo se trató de un engaño a Marcos para recuperar el dinero de Valeria– se filmó casi al final del rodaje. Fabián no había quedado conforme con cómo se había planteado la escena. Algunas puestas de cámara no le habían gustado, porque descubrían muy pronto toda la trama. Así que una semana o diez días después de terminado el rodaje y con Fabián en plena edición, gran parte del equipo nos volvimos a encontrar para filmar lo que quedó en el montaje final. Del primer rodaje solo quedaron los planos del personaje de Vidal Gandolfo, porque el actor ya había regresado a España.

Lucila Robirosa

El actor español vivía quejándose de los argentinos, de la comida, del tránsito. En esa época internet no era lo que es hoy, y se hacía más difícil chequear qué había hecho. Él hablaba de su carrera, de que había trabajado con este y con aquel. Pero en realidad era un tipo que hacía doblajes y no tenía una gran trayectoria en España.

Ricardo Darín

El personaje tenía que ser un argentino que se hacía pasar por español, y lo hacía muy bien. Entonces usamos a un actor español que en su última frase debía delatar que era argentino. Para eso Ignasi Abadal me pidió que grabara esa frase varias veces con acento porteño, para que él pudiera escucharla y estudiarla, porque estaba preocupado por el acento. Y, pobre, yo fui un boludo. Durante un parate de la filmación nos fuimos a comer con Gastón, los dos solos, a una parrilla en Puerto Madero, y como teníamos un rato largo nos tomamos un tubo de vino entre los dos. Y cuando estábamos por irnos Gastón me recordó que tenía que grabar eso, y yo pensé: “Uy, no voy a grabar eso ahora”. La frase era: “¿Estás cansado, Sebastián?”. Nos empezamos a reír, prendí el grabador y, como estábamos medio mamados los dos, empecé a decirla con dialectos españoles. Cuando volvimos a la filmación le dije a Ignasi: “Mirá, disculpame, esto que hicimos es una payasada. Lo voy a hacer bien después”. Pero parece que cuando el tipo fue al hotel y escuchó esa grabación se re calentó y me quería matar; habrá pensado que yo lo estaba jodiendo a él.

Sergio “Jerry” Zóttola

Aunque la película se filmó en 35 milímetros, se transfirió a digital y se compaginó en el Avid, un programa de computación. Fabián quedó muy conforme con el laburo de montaje. Compaginamos en Cinecolor, en Olivos. Fue un lindo trabajo. Viste cuando terminás algo y decís: “La puta, qué buen laburo”. Pero ya estaba todo bien filmado, porque el montaje milagros no hace. Te puede arruinar un buen material pero, si el material es malo, milagros no hace.

Martín Hodara

No hubo mucho tiempo de postproducción. Fabi siempre puteaba porque tenía poco tiempo para hacer sonido. De imagen no había mucho para tocar o

mover, porque había que seguir el guion, que era como un Lego, con cada pieza en su lugar.

Sergio “Jerry” Zóttola

Cuando terminó la filmación, le di a Fabián una semana de descanso así yo podía terminar con la edición de los últimos días de rodaje. Pero no pudo, por la ansiedad, y a los tres días vino. Nos juntábamos todos los días. En la sala de montaje no se podía fumar, pero él no se aguantaba. Me decía que, si cada vez que quería prender un cigarrillo tenía que salir, no íbamos a terminar más. Así que le dije que sí, que fumara. Yo tengo más de cincuenta películas compaginadas. La primera fue en 1969. Pero el de *Nueve reinas* fue el primer libro con el que trabajé que no se podía tocar. Donde sacabas algo se perdía un dato y se caía todo. Era tan redondo que no se podía cambiar nada. Era brillante.

Gastón Pauls

Cuando terminó el rodaje, Fabián nos invitó a comer unas pizzas a su casa y a ver una primera copia de la película. En realidad ni siquiera era una primera copia, era apenas un primer corte. En ese momento ni Ricardo ni yo teníamos mucha experiencia en ver primeros cortes. Después te curtís y aprendés que los primeros cortes no los tenés que ver o, si lo ves, saber que después corrigen el audio, la imagen, que van puliendo todo.

Ricardo Darín

Tuvimos mala suerte esa noche porque el hijo de Fabián, Martín, que era chiquito, estaba con fiebre, muy molesto, y tuvimos que interrumpir varias veces la película. Tampoco le salieron bien las pizzas. Fue una cosa medio rara.

Cristina Moncayo

Teníamos un televisorcito chiquito, y se sentaron a ver *Nueve reinas*, que aún no estaba terminada. Yo los dejé mirándola y me fui al dormitorio. Al rato vino Fabián y me dijo: “Me parece que a Ricardo no le gusta la película. A Gastón le gusta más, pero me parece que a Ricardo no”. Estaba preocupadísimo, porque sentía que no les estaba gustando. Yo le di toda una explicación y le dije que estaban viendo un primer corte y que estaba segura de que después les iba a gustar, porque estaba buenísima.

Ricardo Darín

Con Gastón nos fuimos, cada uno en su auto, y durante diez o quince cuadras fuimos parando uno al lado del otro en las esquinas o en los semáforos y nos mirábamos. No nos atrevíamos a decir que no nos había gustado, pero por la mirada nos dábamos cuenta de que a los dos nos había pasado más o menos lo mismo. Nos pareció que en ese crudo no estaba reflejado lo que habíamos leído. Luego, por supuesto, cuando la película quedó terminada, no solo estaba reflejado sino que incluso lo había superado. Creo que lo que pasó esa noche es que hubo tantas interrupciones que no pudimos seguir el correlato de la historia, y eso nos dejó un poco afuera.

Sergio “Jerry” Zóttola

Cuando la película estuvo lista, armamos tres o cuatro proyecciones con distinto público, tipo los *test screening* que se hacen en Hollywood. Lo hicimos frente a Cinecolor, donde estaba el estudio de sonido de Vacca. Vinieron –ponele– un maestro, un alumno universitario, un publicista, una ama de casa, un mecánico. Era algo que yo nunca había hecho. Les dimos una tarjeta para que la llenaran anónimamente con comentarios sobre la película. Salió muy bien, a la gente le gustaba mucho la película. Y no tocamos nada.

Damián Leibovich

La premier se hizo en el cine América, que tenía una pantalla enorme. La sala estaba llena, y la película era un relojito. Recuerdo que después de la proyección le dije a Fabián que me parecía fantástico que el título de la película no apareciera hasta el final. Y él me dijo, como sorprendido: “¿Ah, no? ¿Cómo que no aparece hasta el final?”.

Gastón Pauls

Creo que Pablo Bossi no tenía claro qué tenía entre manos. Recuerdo que después del estreno lo vi y le pregunté qué pensaba. Y me dijo que calculaba trescientos mil espectadores, como algo groso.

Martín Hodara

Yo sabía que era una buena película. Durante el rodaje pensaba que estábamos filmando algo lindo, que Ricardo estaba haciendo algo diferente de sus trabajos

anteriores, y que todo estaba fluyendo. Y cuando la vi terminada, en la premier, le dije a Fabi y a Bossi que iba a llevar un millón de espectadores. Se cagaron de risa. Yo después siempre lamenté, en broma, no haberles apostado guita.

Ricardo Darín

No había forma de visualizar qué iba a pasar con la película. De hecho, nosotros teníamos una gran incógnita sobre cuál iba a ser el rebote en la audiencia. Los primeros grandes sorprendidos fuimos Fabián, Gastón y yo. Recuerdo que el día del estreno comercial fuimos a los cines Santa Fe 1 y 2, que ya no existen más, a verle la cara a la gente cuando salía de ver la película. Salía enloquecida, y además era mucha gente, mucha más de la que habíamos pensado. Era uno de esos fenómenos que exceden un poco lo cinematográfico, que tienen que ver con lo social.

Gastón Pauls

Con *Nueve reinas* se generó en aquel momento un código muy parecido al de la televisión. La gente en la calle me gritaba: “¡Aguante *Nueve reinas*!”. Eso es algo que te dicen cuando hacés programas populares, cosas tipo “¡Aguante *Montaña rusa*!”. La peli fue muy popular, porque le gustó al cinéfilo más denso pero también al pibe que solo había visto cuatro películas en su vida. Qué bueno que alguien haya logrado eso, porque no se da tan seguido.

Roly Serrano (Castrito, personaje)

La gente recuerda mucho mi escena, quizá porque es un momento clave, en el que se evidencia lo tramposo que es el personaje de Ricardo. También a mi personaje, Castrito. En la calle me dicen: “Dijiste cheque... No, yo no dije cheque”.

Cristina Moncayo

Al día siguiente del estreno mi casa estalló. Sonaba el teléfono de una manera indescriptible. Aparecieron hasta los muertos vivos. Renacieron los amigos de la secundaria, las exnovias, amigos, parientes... Fabián no esperaba ese éxito. De hecho me lo encontraba muchas veces a la noche, despierto, mirando *Nueve reinas*. Yo le decía que ya la había visto ochocientas veces. Y me respondía que no podía creer lo que estaba pasando. Le llegaban miles de mails, todos elogiosos, porque además Fabián era un tipo superconocido en el medio. Si en esa época hubiera existido Facebook, se lo habría devorado.



Martín Carranza

Nueve reinas es una película para todo el público, popular. No recuerdo exactamente, pero me parece que se estrenó con veinte copias, que en esa época era un lanzamiento interesante. Después, con el boca a boca, fue creciendo. Hoy, con un lanzamiento de doscientas cincuenta copias, hubiera llegado a tres millones de espectadores.

Sergio “Jerry” Zóttola

No sé por qué *Nueve reinas* no fue al Oscar. Todos los que la veíamos creíamos que debía ir. Me acuerdo de que vinieron unos mexicanos y después de verla nos dijeron: “Bueno, nos vemos en Hollywood”. Pero ese año eligieron *Felicitades* [Lucho Bender, 2000], una película muy buena pero para otro público.

Marcelo Salvioli

Nueve reinas es fundacional. Hizo que el público argentino volviera a creer en el cine nacional después de décadas. Si bien habían surgido éxitos aislados, nunca habían sido como este. Incluso hubo películas anteriores que hicieron una cantidad similar de espectadores, si no más, como *Tango feroz* [Marcelo Piñeyro, 1993]. Pero no tuvieron esa percepción del universo argentino o porteño tan representativa para la gente; y eso se hizo cinematográficamente, no con un discurso correcto.

Gastón Pauls

El momento de la película en el que Ricardo agarra un chocolate y dice: “Fabricado en Grecia, este país se va a la mierda” es superefectivo. En varios países a los que íbamos a presentar *Nueve reinas* me preguntaban si era una radiografía del argentino. Y yo les decía que era una del ser humano. Incluso alguien me dijo que se hizo una versión de la película en la India.

Ricardo Darín

Marcos no puede ser más reprochable. De ahí hay que saltar al asesino serial. Lo que pasa es que tiene una serie de truquitos o tics que hicieron empatía en la audiencia, a punto tal que muchos lamentaban esa vuelta de tuerca en el final, que el cazador sea el cazado. Es paradójico que justamente él dijera que el país se iba a la mierda. Es algo que se ve a diario: gente que dice que esto se va a la mierda y son los gestores de que eso suceda, o por lo menos los partícipes necesarios.

Martín Hodara

La película se estrenó, y un año después fue la debacle de 2001. Entonces muchos vieron la escena del banco como profética. La imagen que aparece en la película de la gente protestando en la puerta del banco la vimos después todos los días en todos los noticieros.

Marcelo Salvioli

Hay muchos elementos proféticos. De todas formas en esa época ya sabíamos lo que eran los bancos. Estábamos en el final del proceso. La película se filmó en el 2000, y ya se caía todo a pedazos. La gran decepción que fue el gobierno de De la Rúa arrasó con cualquier expectativa que se tuviera. Argentina era trampa. Habíamos tenido un presidente que admitió que si hubiera dicho lo que iba a hacer nadie lo hubiera votado. El menemismo dio pie a la inmoralidad más desenfadada hecha ley. Antes el imbécil escondía un poco su vulgaridad. A partir del menemismo tenemos el país que tenemos. Fue la gran liberación que tuvieron los nuevos ricos y las clases dominantes. O sea: mostrar como virtud su perversión. Eso está en *Nueve reinas*.

Ricardo Darín

Nunca quise ser demasiado fanático con el tema de la argentinidad. Mi sensación en esa época —y ahora también— era que esa crisis era global, que se estaba yendo todo un poco a la mierda. Fue en el 2000, el famoso 2000, cuando todos confiamos en que el mundo cambiaría para bien, en que se terminarían las ruindades y las mezquindades, las guerras injustificadas. Y la verdad es que eso no dejó de ocurrir. Cuando lo analizás con un poco de distancia te das cuenta de que en Italia, en Rusia, en Francia, en España, en Estados Unidos, en todos lados pasaban ese tipo de cosas. Pero a nosotros nos gusta creer que somos exclusivos en las miserias.

Martín Hodara

Yo creo que *Nueve reinas* es fundamental en el cine argentino. Sobre todo por animarse a otro tipo de policiales, algo que había sido abandonado. Desde las primeras películas de [Adolfo] Aristarain no se hacía un tipo de cine que esté muy bien hecho, que esté pensado para que el espectador se divierta, sin un mensaje político directo. No había en Fabián una intención de predecir la caída de 2001,

aunque era un tipo muy político. Era muy fanático del cine estadounidense de los setenta, que tenía mucho contenido político. Pienso en cualquier película de Alan Pakula, como *Asesinos S. A.* [*The Parallax View*, Alan Pakula, 1974]. Entre eso y el cine negro, que en su gran mayoría era una declaración de principios sobre el macarthismo, es indefectible pensar que Fabi le puso algo de política a *Nueve reinas*, consciente o inconscientemente.

Gastón Pauls

Viajé mucho con Fabián para presentar la película. Una vez estábamos en Los Ángeles, en un festival latino que se llama Laliff. Después de la proyección hubo preguntas del público en la sala; había muchos latinos. Una señora me preguntó, en inglés, cuál había sido el presupuesto de la película. Le respondí: “Un millón de dólares”, algo así. Creo que era menos pero yo tiré ese número. Y me dijo: “No, ese es tu caché. ¿Cuánto costó la película?”. Y le expliqué que no, que si yo hubiera cobrado un millón de dólares no estaría ahí, estaría en las Bahamas tomando un licuado.

Ricardo Darín

La película es hiperlocalista, porque su dinámica y sus personajes son absolutamente argentinos. Pero fue claramente entendida en todos los lugares donde se presentó, que fueron muchos.

Martín Hodara

A *Nueve reinas* le fue bárbaro en muchos festivales, sobre todo con el premio del público. Es una película muy porteña, pero a la vez muy universal. Toca el tema de la mezquindad. El personaje de Ricardo no es muy diferente de los de Wall Street, que se afanaron miles de millones de dólares. Además, las películas de *con artists*, como las llaman los americanos, tienen una seducción especial para el espectador que es universal. En 2007 estuvimos con Ricardo en Madrid, y en la calle la gente le recitaba líneas de diálogo de la película. En España *Nueve reinas* es una película de culto. En Brasil es un clásico también.

Lucila Robirosa

Yo vivo en Brasil desde hace un tiempo, y *Nueve reinas* me sigue abriendo puertas. Voy a un videoclub acá y enseguida me hablan de la película, hasta me besan la

mano. Fue una película re importante en mi carrera. Una vez filmé en Chile con Silvio Caiozzi, que es un director importante, y él me hablaba de *Nueve reinas*. Y acá en Brasil muchos técnicos me hablan de la película, se sientan conmigo a la mesa del catering para hablar de *Nueve reinas*. Sigue supervigente, gusta mucho.

Cristina Moncayo

Un día salió en los diarios que Fabián había recibido un millón de dólares por la venta de los derechos para la remake que iban a hacer en Hollywood. Le preocupaba la falsedad de la noticia por nosotros, temía que nos pasara algo, porque él no había recibido nada, los derechos los tenía Patagonik. Por la película él cobró un caché de director, y de un director desconocido. Entonces Bossi le entregó un dinero como una forma de reconocer el éxito, porque Patagonik también ganó mucho prestigio con la película.

Gastón Pauls

Nunca pude ver *Criminal* completa. Siempre la agarro empezada. La produjo Steven Soderbergh y la dirigió Gregory Jacobs, que es su asistente. Tiempo después yo trabajé con Benicio del Toro en la película del Che Guevara. Me acuerdo de que, cuando llegué, tanto Soderbergh como Jacobs me recibieron como si yo fuera Robert De Niro. Y me recitaban en mal español frases de *Nueve reinas*. Me decían que la habían visto diez veces.

Martín Hodara

Fabián estaba indignado con *Criminal*. La gente de la distribuidora Warner nos invitó a verla en un microcine de la zona de Lavalle. Fabián fue con Cristina; Ricardo, con Florencia; yo, con Lara, mi mujer. También estaba Marcelo Schejtman, un director muy amigo de Fabi. Éramos unas quince personas. Recuerdo que en los primeros veinte minutos Fabián sufría. Ricardo y yo no podíamos parar de reírnos, y Schejtman, que estaba sentado atrás, lo cargaba a Fabián. Es inmirable la película. Fabián siempre decía que tenía varios errores de interpretación. Eligieron la peor ciudad, Los Ángeles, donde caminar es casi imposible. El personaje de Juan es Diego Luna y, según Fabián, en Estados Unidos una señora preferiría entregarle su cartera a un mafioso antes que a un latino. Pero el reparo moral más grave que tenía Fabián con la película era que la hermana hacía todo el plan y el hermano

terminaba con cadena perpetua. Él decía que una cosa es sacarle a tu hermano toda la plata que robó, y otra es mandarlo a la cárcel de por vida.

Sergio “Jerry” Zóttola

De las películas en las que trabajé recuerdo todos los diálogos. Vi la remake estadounidense, y los yanquis la filmaron casi igual: los diálogos son idénticos, los copiaron del libro original. Pero no pasó nada. Porque *Nueve reinas* es una película muy porteña, con dos chantas muy porteños. O podría ser con dos chantas napolitanos. No milaneses, napolitanos.

Martín Hodara

Son muy similares las películas. Si te fijás, Maggie Gyllenhaal mueve el culo como Leticia. Pero Fabián no tuvo nada que ver con la remake. Una vez estuvo en el rodaje, porque lo habían invitado, pero nadie le daba bola, no asesoró ni nada. De haberlo hecho, les hubiera dicho que era una película de dos tipos caminando todo el tiempo, y no andando en auto.

Gastón Pauls

Me parece que pifiaron con la locación de *Criminal*, y esto lo hablé con Soderbergh y Jacobs. Los Ángeles no es Buenos Aires, no es Roma, no es Nueva York. Y ellos mismos me decían que la habían pifiado, pero que filmaron en Los Ángeles por una cuestión de presupuesto.

Cristina Moncayo

Soderbergh compró los derechos, y Fabián estaba fascinado con ir a ver cómo filmaban en Hollywood. Pero no le dieron mucha bola cuando fue. Su representante en Estados Unidos le mandaba pilas de guiones. A veces los descartaba en la segunda o tercera página, porque él decía que, si un guion era bueno ya debía engancharse en la segunda o tercera página.

Martín Hodara

En su escritorio tenía pilas de guiones que le llegaban de Estados Unidos, para ver si los quería dirigir. Algunos los leía él y otros me los daba a mí para ver qué onda. Nunca quiso hacerlos, y creo que después se arrepintió. Pero casi todo lo que le mandaban eran versiones de *Nueve reinas*, un poco más de lo mismo. Una era

una historia que transcurría en Nueva York en la década del setenta, que creo que después se filmó. “¿Qué carajo sé yo de la Nueva York de los setenta?”, me decía. Y yo lo animaba para ir, total ya aparecería un director de arte y nos diría cómo era. Pero no agarró.

Gastón Pauls

En un momento Bossi quiso hacer una serie con *Nueve reinas*, que tiempo después se hizo con Sbaraglia y Leticia. Nos llamaron a Ricardo y a mí para hacerla, pero los dos dijimos que no. ¿Para qué, si la peli estaba bien hecha, había funcionado, era redondita? Ya estaba bien contada la historia. No tenía sentido.

Ricardo Darín

Alguien vino con la idea de hacer una serie, y también hubo una idea de continuar con la historia y hacer una segunda parte. Pero Fabián tenía muy claro que no, yo estaba de acuerdo con él y creo que Gastón también. No tenía mucho sentido imaginar un posible futuro de esos personajes.

Martín Hodara

El éxito a Fabián no le importaba. Pero en lo personal le pesó cuando empezó a hacer su segunda película, *El aura*, que es mucho más oscura. Para mí es mucho mejor que *Nueve reinas*, y marcó un crecimiento increíble. Pero mientras la escribía no podía dejar de pensar en lo que se esperaba de él. Le pesaba haberse convertido un poco en el pope del cine argentino.

Gastón Pauls

A Fabián le ofrecieron mucha guita para irse a Estados Unidos. Y su segunda película no es igual de popular. Él no se conformó con lo que había hecho y no intentó repetir la fórmula. En ese sentido es más valioso lo que hizo con su segunda película. Fue por más y se la jugó.

Ricardo Darín

A Fabián le llevó cinco años cranear otra historia, porque lo que pasó con *Nueve reinas* fue tan fuerte que lo obligó a viajar por el mundo de festival en festival. A tal punto que un día me dijo que no podía más con *Nueve reinas*, que necesitaba sacársela de encima, dejarla atrás. En *El aura* estuvimos mucho más cerca, incluso

antes del inicio del proyecto. Me propuso un esquema de trabajo bastante inusual para el cine: él quería desarrollar la historia y que yo me hiciera cargo del personaje. Nos juntábamos en un departamento que él había alquilado para trabajar en la película, y él quería reproducir en el guion lo que yo le fuera tirando de lo que sentía y pensaba sobre el personaje. Fue un trabajo maravilloso que hicimos juntos. Jamás lo voy a olvidar. Estuvimos mucho tiempo encerrados en ese departamento, charlando y discutiendo sobre la vida, escuchando música, fantaseando sobre escenas. Yo aprendí un huevo al lado de Fabián, porque era un animal cinematográfico inigualable, un tipo de una claridad, de una inteligencia, de una seriedad, de una rectitud que a mí todavía hoy me emocionan. Nos hicimos muy amigos en ese proceso. Él fue muy generoso al invitarme a ser parte de eso, porque si había alguien que tenía mucho para aprender ahí era yo.

Martín Hodara

Es una pena que Fabi haya fallecido habiendo hecho solo dos películas. Yo creo que después de *El aura* íbamos a tener películas de Bielinsky mucho más seguido. Tenía ganas de hacer algo en Estados Unidos, de filmar allá algo más grande. Le daba un poco de miedo que el sistema americano de estudios lo terminara devorando, que no pudiera ser el dueño de su película. Pero quería hacer una, para sacarse las ganas.

Gastón Pauls

Recuerdo que estaba comiendo en un restaurante, y me llamó un amigo y me contó que Fabián había muerto. Me pegó la noticia, no pude seguir comiendo. Muy poco antes habíamos estado en una charla en el Paseo La Plaza, con alumnos de TEA. Fue una charla hermosa, bellísima, porque él estaba divino. Habló de mí desde un lugar hermoso. Y yo dije lo que sentía por él.

Ricardo Darín

Yo lamento tanto ahora, a la distancia, su temprana desaparición, porque él tenía mucho en la cabeza para dar. Cuando falleció estaba en San Pablo haciendo un casting para una publicidad. La noche anterior habíamos hablado por teléfono, un par de días después de que *El aura* ganara todos los premios Cóndor: él como director, el guion, la película, yo como actor. Estábamos exultantes. Como durante



el rodaje de *El aura* habíamos jodido mucho, gastándonos bromas, habíamos dicho que lo próximo que teníamos que hacer era una comedia. La noche anterior a su fallecimiento me llamó por teléfono desde San Pablo y me dijo: “Tengo una comedia en la cabeza, y cuando te la cuente te va a gustar a vos mucho más que a mí”. Y quedamos en que cuando volviera íbamos a almorzar juntos y me iba a contar de qué se trataba, cosa que nunca ocurrió. Nunca me enteré de qué era. Con Cristina, su esposa, una mujer extraordinaria, investigamos un poco en su computadora y en sus papeles a ver si había algo, porque por una cuestión de amor queríamos saber de qué se trataba su último proyecto. Pero no pudimos.

Fabián Bielinsky (director, 1959-2006)

La atmósfera general que yo quería darle a *Nueve reinas* era cínica. Básicamente basada en el personaje de Marcos, que es un cínico extremo al que yo no contradigo con nada específico. No quise poner ninguna situación o personaje que contradijera a Marcos en el momento en que expresa más claramente su cinismo. Simplemente dejé que él lo expresara. No me cabe ninguna duda de que eso, sumado al hecho de que el universo de la película se maneja permanentemente en términos de engaño, de egoísmo, de un sálvese quien pueda, hace que la atmósfera general parezca cínica. Pero no quería contradecirlo específicamente. Me pareció que valía la pena —a través de este guion, de tanto mecanismo, de la historia— marcar una pintura de un momento de la sociedad. O más bien de un sentimiento de la sociedad, sea real o no. Era bueno que simplemente apareciera el olor de estas sociedades modernas en las que el beneficio propio parece ser el único concepto que vale. Por supuesto, como uno de los directores que más admiro y respeto, y que hacía del diálogo filosófico y del cinismo una herramienta formidable, está Billy Wilder. Un maestro de maestros, posiblemente uno de los más grandes directores y escritores de la historia del cine. Ojalá algún día me acerque al uno por ciento de su extraordinaria capacidad para ser cínico y cálido al mismo tiempo.



Historia(s) del dinero

Por Sergio Wolf

El dinero, la plata, la guita, la biyuya, los morlacos, el vento, la me-nega, el filo, los sopes, el toco, la milanese, la mosca, los mangos, la guitarra, las lucas, la tela, los bataraces, la tarasca, el toven, la papota, los gomanes, la money, el patacón, la mosqueta, la shosha, los sopardos, el tocazo, la lana, el torvelo, los palos, la pasta, la mosqueta, la suerte, las gambas, el ventolín, la teca, la moscarda... Me gusta pensar en esta lista escueta de la seguramente infinita de sinónimos porteños del dinero de todos los tiempos como una posible escena que Bielinsky hubiera podido filmar. Quizás podría haber sucedido en un congreso donde conviven filólogos con pungas y tipos comunes entre los cuales hay uno que, en medio de las exposiciones, imagina un golpe maestro o cree ver la punta de una estafa. Esa escena imaginaria tendría “el toque Bielinsky” centrado en el dinero, o mejor en la guita, que —como en *Nueve reinas*, como en *El aura*— empieza siendo mero objeto y va volviéndose tema, fetiche, metáfora, tótem, fuera de campo y símbolo.

I.

Una antigua recomendación de los que hablan de cine industrial como si recitaran las encíclicas papales advierte que no es conveniente mostrar billetes en una película argentina. Es el camino más directo para que quede “fechada”,

dicen. Que se vean billetes, dicen, no es igual que dejar ver otras formas de las modas o los signos de época, como autos, ropa o gaseosas. Ese tabú apenas logra simular que tienen como horizonte las películas de países con monedas estables, que no envejecerían como las nuestras, hechas en países donde los billetes van ajándose al ritmo de las crisis económicas. Evitar los billetes, entonces, nos salvaría de que se vea la crisis, y así nuestras películas se volverían más universales o, más finamente, “transhistóricas”.

Es cierto que los billetes incrustan las películas argentinas en su tiempo. Pero el tabú de la mostración es apenas un sueño somnoliento que pretende que el cine argentino evite sus condiciones materiales e históricas de producción. Ahí está la paradoja, porque cuanto más se esfuerza por ser inactual más se hunde en su tiempo. Y casi me tienta a decir: de uno u otro modo, ¿de qué otra cosa podrían hablar los cineastas argentinos, que siempre hablan de dinero? Y al mismo tiempo: ¿qué podríamos ver en las películas sino, alternada y recurrentemente, los orígenes o los efectos de las crisis? Ironizaba muy bien sobre esta idea José Martínez Suárez en su película *Noches sin lunas ni soles* (1984). Después de escaparse de la cárcel para hacerse del botín robado y escondido, Cairo (Alberto de Mendoza) va a la casa de los padres del amigo que lo ayudó a dar el golpe. Cuando empieza a revisar el dinero, mira unos billetes y le pregunta al padre de su amigo: “¿Y estos?”. Y el padre de su amigo (Guillermo Battaglia), que está ciego, le pregunta: “¿De qué color son?”. De Mendoza le detalla el color. Battaglia: “¡Quemalos!”.

Siguiendo esta línea, me animaría a decir que la escena inicial de *Nueve reinas*, con el truco que Juan/Pauls le hace con billetes a dos cajeras de un kiosco de una estación de servicio, es casi una toma de posición del director. Se organiza olvidando la recomendación papal: el truco está en los billetes y es lo que en verdad une a los dos protagonistas, aprendido por Bielinsky en la magnífica (puesta en) escena de Ryan y Tatum O’Neal en el *store* de *Luna de papel*, de Peter Bogdanovich. No importa si en los billetes están Sarmiento, San Martín, Belgrano o Mitre, ni siquiera el color o la cantidad, sino las manos y la velocidad. *Nueve reinas* no hace un culto del fetiche del dinero sino una apología del movimiento, como se ve en la escena callejera en la que Marcos/Darín le “descubre” a Juan/Pauls las diferentes clases de engaño en el microcentro porteño, en la que le hace ver lo que no se ve, “lo que está a la vista

pero no se ve”. Y ahí no hay billetes, sino manos que accionan, gestos en los rostros, miradas cruzadas, objetos manipulados, actuación despojada o expresionista, desplazamientos. Como buen arqueólogo del presente, Bielinsky combinaba el oído atento y el buen ojo para ver sin costumbrismo, y no es casual que esa sea una de las grandes secuencias de la película. Dicho de otro modo: aunque sus sistemas y concepciones del cine parezcan antagónicos, el modo de hacer ver el dinero es más una representación del cálculo astuto de un pequeño o gran robo que —como en Bresson— la bella precisión de una técnica.

II.

Volviendo a la escena inicial en el kiosco de la estación de servicio, ahí *Nueve reinas* afirmaba también una filiación. No se trata del dinero como un medio para mitigar urgencias de las clases populares o medias, ni como obsesión de progreso (como en *El incendio*, Juan Schnitman, 2015). Más bien está en la línea del golpe de suerte o la estrategia para dar el salto, parándose en la frontera misma del delito. Justamente, la idea del personaje que, en esa frontera, separa la legalidad del delito es una imagen que Bielinsky alguna vez me contó que había tenido como origen de *El aura*, su segunda película. Ese linaje es el que une a *Nueve reinas* con *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese, y con *La parte del león*, de Adolfo Aristarain. Aquellas de Fregonese y Aristarain, inscriptas o bautizadas, según el caso, en el río sacralizado del policial negro del Hollywood dorado, se centraban en un golpe. El golpe urdido que terminaba con la plata escondida en un viejo barco y los billetes que volaban desaforadamente de las manos de Morán —otra vez: una representación— solo para engañar a la ley (Fregonese); el golpe de suerte que le pone a Di Toro la montaña de billetes casi en la mano y lo hace decir, encandilado, mirando la cama cubierta por una montaña con los billetes rojos del San Martín anciano, la frase “Dios mío, ¡cuánta guita!” (Aristarain). A ellas viene a sumarse como eslabón *Nueve reinas*, aunque sus protagonistas usen los billetes para pequeños trucos y vayan tras el Gran Dinero como objetivo, desplegándose por la ciudad. Los billetes de *Nueve reinas* son, inicialmente, meros elementos de una escenografía de la pequeña estafa, como cuando Marcos le explica a Juan en un baño la compra de voluntades poniendo más y menos papeles para secarse las manos, *sustituyendo*

los billetes. Pero esa pura representación se devela, se vuelve literal en el momento de dar el salto, cualitativa y cuantitativamente, cuando llega la compra de las estampillas y los billetes son mostrados como cantidades, pasando del bolso a la valija, objeto recurrente en las dos películas de Aristarain posteriores a *La parte del león* —en la que iba de una bolsa plástica a un bolso de viaje—, tanto en *Tiempo de revancha* (1981) como en *Últimos días de la víctima* (1982). Esa representación del dinero, devenida literal, distancia a *Nueve reinas* de sus precedentes *Apenas un delincuente* y *La parte del león*, en las que el fetiche del dinero es un fin en sí, es lo que permite escapar de una vida mediocre o rutinaria.

III.

La mostración de billetes en el cine argentino es y solo puede ser una marca de época, en cierto modo trascendida cuando —como en *Nueve reinas*— el dinero pasa a ser un puro efecto de la velocidad de la narración, y se lo cuida de quedar adherido a esas cifras hiperbólicas, como cuando en *La parte del león* se hablaba del robo de “cuatrocientos millones, o cuarenta mil millones de los viejos”. Pero esa sociopatía del dinero ha ido mutando al ritmo de las crisis. Hace sesenta años el cine argentino usaba el dinero para hablar de la pertenencia de clase, con esos millonarios y esas herencias; hace cincuenta, lo frecuentaba como alusión alegórica para denunciar los circuitos del poder corrupto —*El negocio* (Simón Feldman, 1959), *El crack* (José Martínez Suárez, 1960)—; y hace treinta o cuarenta años —desde los títulos: *Billetes, billetes* (Martín Schor, 1988), o estos de Ayala: *La guita* (1970), *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983)— lo convertía en mera exhibición costumbrista, fetichista y pretendidamente representativa de “cómo somos”.

En las últimas décadas, sin embargo, aparece la representación del dinero en su formulación más perfecta: los billetes falsos. De una inflación a otra —de la de fines de los ochenta a la de los últimos años—, puras representaciones, puro saber mirar. Martín Rejtman, en *Rapado* (1992), en una Buenos Aires barrial, les hacía decir a sus personajes esa línea memorable de “mirale los ojos a San Martín” para descubrir el engaño; algo que bien podría haberle explicado, en su magisterio de la calle, el Darín de *Nueve reinas* a un futuro aprendiz, en una secuela que nunca ocurrió. Hernán Rosselli, en *Mauro* (2014), en un conurbano áspero, se focalizaba en un

protagonista dedicado a producir, traficar y blanquear los billetes con el Rosas de veinte pesos, y hasta el afiche promocional hacía un culto del billete falso como seña de identidad de la película. Como *Nueve reinas*, ambas eran óperas primas en las que el dinero era un modo de producir circulación, quizás porque no hay nada en el mundo que lo iguale en su poder para representar esa idea. Y a partir del dinero se definían como películas sobre el movimiento, aunque en *Rapado* se trate de hacer pasar el engaño a otro, y en *Mauro* de escenificar toda la cadena –producción, distribución, uso– y para eso su personaje no tenga más opción que desplazarse. Quizás no sea casual que *Nueve reinas* se filmara cuando despuntaba la crisis económica del 2000 –que está entre las otras dos inflacionarias–, pero es difícil imaginar a un personaje de Bielinsky haciendo pasar o traficando dinero falso. Si bien esta película muestra el final del personaje de Marcos hundido y sangrante, entre una muchedumbre que reclama en las puertas de un banco cuyos directivos se fugaron con la plata de sus clientes, *El aura* muestra la continuidad del personaje justamente en un cajero automático, después de un ataque de aura, pero quizás imaginando el golpe que lo saque del sedentarismo. Si hubiera seguido haciendo películas, seguramente estas hubieran estado más cerca del dinero como resultado de la imaginación que como pura materialidad.

Industria del Cine Argentino S.A.
Cine



PATAGONIK FILM GROUP
presenta



Ricardo Darín - Gastón Pauls
y la participación especial de
Leticia Bredice

un film de **Fabián Bielinsky**

nueve reinas



PATAGONIK FILM GROUP / INDUSTRIA ARGENTINA DEL CINEMA / ARGENTINA
S.A. y ARGENTINA / FX SOUND en asociación con BAYO FILMS S.A. Con: RICARDO DARÍN - GASTÓN PAULS
LETICIA BREDICE - TOMÁS FONZI - ELSA BERNARDINI - HOLLY SERRANO - CELIA JUAREZ - ARTURO UGO
ALEJANDRO AVIANA - JUAN CARLOS ADRIANO - OSCAR VUZZO - Director de Fotografía: MARCELO CAMORINO (A.I.C.)
Director de Arte: MARCELO SALVENDY - Música: CESAR LEONARDO - Montaje: SERGIO TOTTILA
Director de Sonido: ROVALDO VACCA - Guion y Dirección: FABIÁN BIELINSKY - Producción por: PABLO BUREL



Dos noches

Por Sebastián De Caro

I.

“¿En serio te gustó tanto?”, me preguntó Gastón dos horas después del estreno de *Nueve reinas* en Argentina.

Terminada la función y con una necesidad enorme de hablar de la ópera prima de Bielinsky, corrí hasta el Lebowski, un bar-restaurant palermitano –cuando todavía Palermo no era palermitano– ubicado sobre la calle Dorrego, antes de llegar a Niceto.

Por suerte, la euforia que me había generado la película encontraba calma en la posibilidad de conversar a fondo con uno de sus protagonistas. “¿Cómo hicieron eso? ¿Cuánto ensayo hubo antes de cada toma? ¿Cuánto les decía el director? ¿En qué era exigente?”. Etcétera, etcétera...

Gastón me lo contó todo. Entre las cosas que más recuerdo, está la historia del estado permanente de juego policial detectivesco que Ricardo Darín tuvo en todo el rodaje. Todo el tiempo durante el que no filmaban, él estuvo escondiéndose detrás de columnas, jugando a que tenía un arma. El otro punto fuerte que señaló (esto no es novedad) fue el aspecto obsesivo del director: todo estaba pensado, revisado y detallado lo más posible.

Esa noche siempre la consideré un privilegio absoluto. En ese entonces nadie podía

suponer lo que *Nueve reinas* estaba a punto de ser: ese faro con pulso narrativo entre neón “mametiano” y tradición “bressoniana”.

En un panorama recientemente sacudido por un realismo que por fin dejaba atrás los discursivos años ochenta, Bielinsky iba a pagar la entrada, plato principal y postre de décadas de deuda cinemática en nuestro cine. Iba a darle sentido a la puesta, los lentes y la actuación; todo al servicio del cuento. Y realmente lo había pensado bien: un golpe maestro certero comparable por efecto a lo que *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) pudo haber generado en España. Esa idea de “aquí podemos hacerlo”. Por primera vez y como nunca.

De este lado de la cancha, un puñado de escenas y momentos memorables:

- La enumeración de actos delictivos a plena luz del día.
- Una serie de pruebas de aptitud, cuentos del tío mediante.
- Un anciano que, en un baño, arroja data precisa para el gran golpe.
- Un tritupapeles como banda de sonido para una peligrosa negociación.
- Dos hombres que discuten la naturaleza de la traición y sellan un trabajo de un día que puede cambiarlo todo.
- Una mujer con un fisicoculturista que parece ser una opción.

Y mucho más...

Sin dar respiro jamás e invocando toda tradición posible, la película fue ese vehículo que nos llevó de nuevo a la tierra de nuestros mayores maestros.

“Me gusta porque es re argentina” fue la falacia más grande jamás dicha sobre una película que, por suerte, (en ese momento) de argentina no tenía nada. NADA.

De este lado de la cancha, el mito:

- Los ejércitos que la recitan como si fuera *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).
- Las innumerables pasadas en TV.
- El DVD que se compraron los que no compraban DVD.
- Y Rita Pavone, para siempre dentro del Olimpo.

Nueve reinas lo cambió todo. Lo cambió tanto que hoy es una película que de argentina tiene todo.

II.

Creo que nunca voy a olvidar la primera vez que vi *El aura* (Bielinsky, 2005).

Fue la noche de su estreno. Con un amigo caminamos varias cuadras por Santa Fe pensándola. Estábamos hipnotizados, los ojos del perro..., los ojos del perro... El día que faltaba en la elipsis... ¿Y si nunca viajó? ¿Y si todo pasa en la cabeza del tipo? A ver... ¿Es un genio criminal que abandonado por su esposa crea un mundo casi perfecto de fantasía donde cada acción en contra de una mujer es castigada? El día después Ricardo Darín escuchó por teléfono antes de salir al aire cómo le recitaba todas mis especulaciones... Solo atinó a decirme: “Todo eso lo pensamos para que pueda ser así o no”.

Siempre creí que había más. Que el actor sabía mas.

Así es *El aura*, acaso lo más parecido a un thriller plagado de enigmas, juegos y símbolos nunca antes hecho en este país.

Comienza todo con ese prodigio de puesta y presentación (diseño de sonido mediante) que es el prólogo en el cajero. Le sigue la mítica escena del banco en la que somos testigos del superpoder de nuestro héroe. Más tarde el plano secuencia en el que el embalsamador encuentra la carta y la elipsis turística. Llega Awada a la película y en el acto le entregan el diploma de mejor rostro y mejor malo sacado de la factoría de los hermanos Coen.

La fotografía de *El aura*. Los verdes, los contrastes, los lentes (otra vez). El uso narrativo de la steady.

Darín empuña un arma mejor que nadie en la historia del cine argentino. Camina moviendo la cámara como los grandes de verdad. Un actor físico, que narra, compone y se sabe parte integral de la puesta.

Bielinsky lo hace todo de nuevo y mejor. Continúa una tradición abandonada de género. Inventa sin mentir y firma y filma *El aura*. Qué grande se sigue haciendo todo el tiempo.

Cuántas veces podemos volver a verla y entender que ahí comienza todo.

Se va.

Nos deja dos obras maestras y un paradigma nuevo.

Lloramos porque entendemos que nada va a ser igual.

Agradecemos el rigor, el amor y el tributo narrativo.

Un maestro.

Ojalá de alguna manera pudieras saber la enorme pena que sentimos por no poder ver más de tu cine.

Otras películas, otros caminos. Riesgos que seguro ibas a volver a tomar.

Igual tenemos la certeza de volver una y otra vez a este díptico en el que siempre habrá más y más ideas.

Fabián lo logró.

El espacio-tiempo roto para siempre en túneles de juego donde todo puede cambiar, ser real o no, quién sabe.

Nueve reinas, El aura. Dos noches que me cambiaron para siempre.

R I C A R D O D A R I N

elaura

FABIAN BIELINSKY
GUIONISTA Y DIRECTOR DE "NUEVE REINAS"

MIKE FIO - ALANNO BAGO - PAUL KORN - JOE FIO - MIKE BAGO - DALE COLEMAN - NATE FIO - MIKE FIO BLAGO

© 2008 The McGraw-Hill Companies, Inc.

www.uol.com.ar/elaura

Buena Vista International



Haciendo cine desde Palermo

Por Juan Manuel Domínguez

Hay algo que esta entrevista a Darín, realizada en marzo de 2016, intencionalmente no transmite: determinadas pausas. Por nuestro amor lúdico por las emociones, podríamos creer que son pausas emocionantes en las que Darín se quiebra por el amigo tardío que se fue demasiado pronto, Fabián Bielinsky. Pero no. Son pausas distintas. Soy periodista de espectáculos hace años, eso implica que entrevisté a Darín muchas veces. Y, enamorado de su relación con Bielinsky, de su *big bang*, de su cine, de su fábula, siempre pregunté. Algunas veces, sí, con esa gambeta que solo el cine clásico sabe generar (lo conozca o no su portador), Darín se salía, amable. Otras veces, me mostraba en su celular el contacto de Fabián: “No lo puedo borrar, no puedo”. Siempre fue honesto.

Pero esta vez, para este libro, fue distinto. Lo sentí, aunque no feliz, tremendamente encomendado a su amigo y sus memorias, a todas: las nimias, las icónicas, las que hoy valen oro, las que los convirtieron en los representantes del mejor cine argentino moderno. Las pausas estaban como para respirar a su amigo, respirar todo eso que fueron (junto a muchos otros) y lo que habían hecho juntos. No sonaban tristes: simplemente demostraban que había mucho para contar, y que eso ocupa mucho en el actor. Darín se perdía, palabra a palabra, en ese instante de su vida que fue Fabián: ese instante crucial, al que el cine le debe muchísimo y el cine argentino

no puede dejar de aferrarse. No eran silencios amargos; sí enojados, sí perdidos por el golpe, pero también agradecidos. Darín no lo entiende, seguro, y quizás nunca lo haga. Pero quizás —aquí el milagro de Bielinsky— el relato de ellos, de Ricardo y Fabián, sea ahora otro pequeño refugio donde viven las leyendas del cine. Incluso las que hablan de tipos que se juntaban en Palermo a tomar whisky y se reían de eso.

—¿Cómo fue el primer encuentro con Bielinsky?

—La primera vez que nos vimos fue en una cena en Mar del Plata. Él me había mandado el guion de *Nueve reinas*. En la cena me dijo que yo no había sido su primera opción. Fue gracioso porque, como no nos conocíamos, estaba mi representante, estaba Pablo Bossi. Fue amor a primera vista. Apenas conectamos, empezamos a coincidir en palabras y frases, a hablar a full, y nos olvidamos del resto de la mesa. Una especie de papelón, ya que debimos pedirles disculpas por ignorarlos. Esa charla tuvo mucho que ver con el libro de la película específicamente. En ese momento tenía la sensación de que era una historia que yo conocía, de la que me tenía que explicar poco. Eso nos causó un poco de gracia. Y empezamos a hablar; me confesó una serie de cosas, como que tenía prejuicios conmigo para el personaje, ya que yo venía de hacer *Mi cuñado* en televisión. Yo creo que Fabián siempre fue bastante particular, pero tenía una estructura de pensamiento muy reñida con lo que se podía llamar, en términos convencionales, el éxito. O por lo menos con los caminos para conseguirlo, para lograrlo.

—¿Por ejemplo?

—Él tenía muy claro que Marcos, mi personaje en *Nueve reinas*, no debía causar simpatía. Quería que fuera una lacra humana, de la peor calaña. Discutimos un poco; yo le decía que no estaba de acuerdo, que estos tipos eran peligrosos precisamente porque lograban penetrar la membrana de la desconfianza. Tuvimos varias discusiones, también sobre el vestuario del personaje, por ejemplo. Tenía razón él, porque insistía en que yo vistiera un traje con buena pinta de lejos, pero que de cerca se viera raído, comido. Lo importante es que esa única primera cena en Mar del Plata implicó algo paradójico: después no discutimos mucho más, sobre todo durante *Nueve reinas*. Cuando terminó el rodaje sí, discutimos muchísimo toda la vida.

—¿Cómo fuiste descubriendo a Fabián como director?

—Tuvimos dos etapas muy marcadas. Una fue *Nueve reinas*, en la que él venía trabajando hacía diez años. En ese sentido, él corría con muchísima ventaja. Tenía todo maquinado, salvo el final, que mereció algunas dudas de su parte. Fueron dos procesos muy distintos: *Nueve reinas* tenía un plan de trabajo, una sábana, un plano; nuestro segundo caso, *El aura*, fue totalmente diferente. Ahí ya éramos amigos, ya habíamos discutido lo suficiente, llorado la suficiente. Fue un proceso más caótico, más de investigación y mucho más participativo. Estábamos descubriendo una historia juntos.

—¿Qué sensaciones recordás de la experiencia del rodaje de *Nueve reinas*?

—Mi sensación epidérmica es que estábamos metidos en un lío. Fue un rodaje en el que, más allá de algunos decorados, tomábamos la calle por asalto. Llegábamos en una combi; ya estábamos con la ropa. Sin maquillaje, ni peluquería, ni vestuario. Nos tirábamos a la calle, y a laburar. Muy adrenalínico todo; no fue convencional, fue más de batalla. Las primeras cosas que hicimos fueron en el Hilton, que estaba en construcción. Teníamos un problema enorme con el tema del sonido. Como suele ocurrir, se cagan en todo lo que pactan, y peleábamos permanentemente con un zumbido de una sierra. Era permanente. Fabián empezó a enloquecer, se le fue un poco de las manos. Éramos un grupo medio ecléctico, y cada vez que había que hablar con los obreros me mandaban a mí: “Dejá que vaya Ricardo”. Los obreros me veían y decían: “¡Ehhhhhh, Ricardo!”, se calmaban un rato, y volvíamos a trabajar; hasta que tenía que ir otra vez, vestido de personaje, a pedirles que corten. Nos pasó de todo.

—¿Qué otras cosas?

—A Fabián se le salió la cadena una vez que casi pisan a propósito a uno de los pibes. Apareció una faceta que no conocíamos de él.

—¿Cómo era como director?

—Era un cineasta con autoridad. Eso no se compra, y eso se percibe, se huele, lo



vivís en el trato, en las decisiones. Siempre tenía muy claro lo que quería. Era muy específico. Todo lo que tuvo Fabián en ese sentido, como profesional –y hablo de experiencia, de entender, de saber mucho del cine–, también lo tuvo de reservado. No por mezquindad. Él volvía permanentemente sobre sus pasos y revisaba sus propias decisiones. Supongo yo que eso no te da mucha libertad para ir mostrando todo el material todo el tiempo.

–¿Te corregía mucho?

–No, pero estaba concentrado en que yo no dejara que apareciera eso que él llamaba “la maquinaria de la seducción”. “No quiero pongas en funcionamiento la máquina”, decía. Estaba muy preocupado por eso. Eso es lo que define su posición ideológica frente a *Nueve reinas*, por eso puteamos bastante cuando alguien habló de apología del delito. Era todo lo contrario.

–¿Cómo se vivió el rodaje una vez terminado? ¿Qué te quedó?

–A mí lo que me pasó fue mágico. Es difícil volver la cabeza para atrás, porque está todo mezclado con el plano emocional, que no tengo del todo digerido. Todavía tengo el número de Fabián en el celular. Mi sensación es que él consiguió, en un punto determinado, no tener que explicarme nada ni sobre el personaje ni sobre la película. Estábamos muy, muy, muy conectados. Eso se ve en la película.

–¿Dónde dirías que se ve?

–Se ve porque, dentro de la máquina del relojito suizo, la cosa fluye; y fluye porque cada personaje está cuidado aunque diga dos o tres líneas. Yo aprendí un huevo con él. Fue una relación intensa, muy profunda. Nos hicimos muy amigos en poco tiempo a una edad en la que no es fácil hacerte amigo de un tipo. Cuando pasaste los 40, si te hacés amigo, si abrazás una amistad, es porque coincidís mucho más de lo que te imaginabas.

–¿Él te llevó adonde querías llegar en el cine?

–Sí. Él me decía que quería que me sumergiera en la oscuridad de mis posibilidades

como actor. No de las que ya había explotado. Él quería que apareciera la parte oscura. Precisamente por joder tanto con la parte oscura es como nace *El aura*.

–Hablás de que *El aura* fue un proceso distinto. ¿Él te acercó el proyecto, o vio lo que podías hacer y decidieron ir para ese lado?

–Fabián era muy reservado, prudente quizás. Todo el proceso de *El aura* fue muy episódico, muy de a poquito. Arrancó al final de *Nueve reinas*, en su proceso final, ya que le costó mucho desprenderse de esa película. Lo tuvo de alguna manera anclado y sujetado: lo obligó a viajar por todo el mundo, por festivales y conferencias. Durante casi cinco años acompañó a la película y su repercusión. Lo hablamos mucho acá en casa, tomando un whisky. Nos quedábamos pegados hablando. Nos utilizábamos mucho en el mejor sentido, como amigos de consulta. Después de *Nueve reinas*, que fue un espaldarazo para mí, ya que me dejó usar una zona de la caja de herramientas que no tenía muy explorada, aparecieron proyectos de toda índole de todos lados. Yo se los pasaba. Él era mi faro. De ahí surge lo que siempre digo: que hay poca gente más derecha, sincera y honesta que Fabián. De golpe le di un libro y le pedí que lo leyera. Era un proyecto con el que yo estaba entusiasmadísimo, muy arriesgado; era meterme directamente en la plataforma continental submarina. Se lo di y un día, sin que pudiéramos llegar al living, me dijo: “¿Pero cómo podés estar pensando en hacer esta porquería?”. Yo me quedé con una gran desilusión. Mierda, porque-ría, decía. Fue tan contundente que me lo serruchó, y me costaba mucho salir de ese pantano. Nos habíamos permitido libertades, perder el pudor. Éramos un búnker, un refugio para los dos. De golpe nos mirábamos y llorábamos, y después nos reíamos por haber llorado.

–¿Cómo vivían el cine juntos?

–Era muy difícil. Él era muy riguroso. Yo nunca lo fui. Empecé a serlo después de él, que tenía una filmografía en la cabeza muy difícil de empatar y de seguir. Era un enfermo amante del cine americano de los sesenta. Fue muy generoso, me abrió mucho el panorama.

—Contame del estreno de *Nueve reinas*.

—Se estrenó en los cines Santa Fe 1 y 2, que estaban recién reciclados. La idea era poner una cámara medio oculta para ver la repercusión de la gente. Para nuestra sorpresa, fue muchísima gente. Ya ahí nos miramos de una forma rara. Sabíamos que estaba la cámara. Y de golpe apareció un viejita, chiquita, en el medio del hall del cine. Me dijo, con voz de película de terror: “¿Tiene algo?”, y me estiró la mano. Saqué tres monedas de un peso y se las di. Me miró y dijo: “¿Me vas a decir que esto es todo lo que tenés, hijo de mil putas?”, y siguió: “Hijo de puta”, y me mandó una frase horrible, horrible de verdad, tipo maleficio gitano multiplicado por diez, algo sobre mis hijos. Se me salió la cadena y le dije: “Te vas a quemar en el infierno, bruja hija de puta”. Yo, que nunca creí en el cielo o en el infierno. Estábamos escondidos con Fabián atrás de una columna, y después de una escaramuza se la llevaron. Llegó Gastón Pauls e hizo lo mismo que su personaje: la encantó a la viejita y la sacó del territorio minado. Quedamos shockeados. Después nos contaron que siempre iba a hacer quilombo. En este caso, me conoció. Fabián la convirtió en una señal maléfica. Bajamos. Nos tomamos una gaseosa. La gente entró a la sala. Cuando estábamos en el hall, apareció la vieja revoleando el bastón: “¡Muerte a Ricardo Darín!”. Ese fue el estreno de *Nueve reinas*.

—¿Cómo vivieron esos primeros días del éxito de *Nueve reinas*?

—Con mucho asombro, casi con estupor. Fue un quiebre, una bisagra. Lo colocaron a él en un lugar por un lado justo, pero por otro lado incómodo, demasiado exigente. Lo convirtieron en una especie de catedrático que podía decir cómo solucionar el cine argentino. Él entregó todo para hacer *Nueve reinas*. Los derechos, no el corte. Cuando se hizo la remake, *Criminal*...

—Muchas anécdotas con *Criminal*, ¿no?

—Cuando la vimos no lo pudimos creer. Leyeron muy mal la película. Se lo merecen un poco. Lo lamento por la película. Yo no creo en las remakes. Lo movilizó un poco que se hiciera una con su libro. Se ofreció gentilmente para lo que necesitaran. Se puso en contacto con la productora, sabiendo que se filmaba en



Los Ángeles. Y nos comimos un cachetazo bastante feo en ese sentido. Él estaba abortito. Me contó: “Ofrecí arrimarme, solamente por si me necesitaban para algo, y no solo no aceptaron lo que yo les proponía, sino que me prohibieron acercarme al set”. Así también me contó que quienes vendieron los derechos tuvieron algún tipo de consideración para con él, incluso hasta económica. Su inteligencia no le permitía estar demasiado seguro en nada, y la repercusión de *Nueve reinas* realmente lo asombró. Por ejemplo, en España es una película de culto. Allá durante un tiempo prudencial se usaron frases de la película para la cotidianidad. Por otra parte, él era muy prudente. No se revolucionó en el sentido de: “Ya, ya tengo que hacer otra”.

—¿Cuándo aparece *El aura*?

—Como te dije, sobre el final de la repercusión de *Nueve reinas*. Me empezó a hablar de que tenía una idea en la cabeza de otras características. Quería hablarlo conmigo, quería que la trabajáramos juntos. Quería un proceso codo a codo. Un poco estimulado por nuestra relación y por las coincidencias, incluso. Tal como me lo planteó más adelante, no apenas apareció la idea, él decía que quería estar a cargo de la historia y la estructura, y que yo estuviera a cargo del personaje, que le contara qué sentía acerca del personaje. Se metió a investigar lo que podía ser una especie de combinación entre un guionista y un actor en términos de hacer un trabajo creativo en conjunto.

—Quería sacarte el lado oscuro en todo sentido...

—Claro. Lo que pasa es que estábamos metiéndonos en un tema difícil de investigar. Todo lo que habíamos averiguado sobre la epilepsia, sobre ser un paciente epiléptico, nos llevó a la conclusión de que no hay un caso igual a otro. Un día nos miramos y dijimos: “Que no haya un caso igual al otro, que haya tantas variaciones y escalas dependiendo del individuo es una buena oportunidad para irnos a la mierda y pelar una cosa exclusiva”. Ese fue el andarivel por el que nos manejamos. Por ejemplo, el comienzo de *El aura* es algo que se me ocurrió a mí. Y me acuerdo de su carita, de sus ojos, cuando le conté lo del cajero automático. “Perfecto”, dijo, “eso lo que tenemos que poner”.

—¿Cómo fue entonces ese proceso de crear juntos?

—Fue rarísimo. Él alquiló un departamento acá cerca de mi casa, a unas cuadas, para que nos encerráramos ahí a trabajar. Por supuesto, él estuvo mucho más encerrado que yo. Yo iba a la tarde. Él ponía música, mucho clásico, mucho jazz, temas que alguien le había recomendado, y nos tomábamos un whisky. Era muy divertido y muy raro. Ahí nos quedábamos hasta la noche. Diseminamos por todo el departamento una especie de sábana de colores, imágenes, caras, situaciones, escenas. Trabajábamos las escenas en particular, su enlace. No sabíamos muy bien qué quería decir este tipo [el protagonista], qué era lo que le pasaba. No lo supimos nunca, hasta un día en pleno rodaje en la Patagonia.

—¿Qué fue lo que pasó?

—Fue cuando filmamos el primer ataque. Nos pasó algo rarísimo. Fue genial. Todos miraban porque terminamos llorando los dos. Debían pensar que estábamos locos. Pasó esto: planteamos el set, lo que le ocurría al personaje y el momento en que le ocurría. Él ya tenía la idea de filmar con esa cámara que gira alrededor tuyo. Pero todavía no habíamos filmado el aura, ese instante previo al ataque. Entonces, en ese sentido, estábamos muy en ascuas, más allá de lo leído y lo investigado. Queríamos saber qué era eso. Nos tiramos y decidimos filmar el momento. Había dos o tres cámaras. Estábamos en un plano inclinado en un bosque, un bosque raro. Cuando caí, y quedé. Yo creo que por toda la acumulación de información, por todo el peso que implica estar a cargo de un personaje del que no sabés mucho hasta que metés las patas en el barro, cuando me desperté, cuando volví del ataque, me di cuenta de que me había pegado un cagazo importante. Me agarró una gran angustia. Cortaron, casi sin que me diera cuenta. Fabián vino corriendo, se arrodilló al lado mío. Me preguntó: “¿Qué pasó?”. Le respondí: “No sabés lo que es esto, es una locura. Es doloroso, muy doloroso”. Y terminamos abrazados en el suelo llorando. Fue doloroso eso. Todos nos miraban, se preguntaban “¿qué les pasa a estos dos?”. Era meternos en el universo sensorial del paciente. Hasta ese momento no nos habíamos metido. Tuvimos que parar. No podíamos seguir rodando.

—¿El proceso de creación en conjunto terminó antes o siguió durante el rodaje?

—Siguió. Es más, cuando nos vamos a filmar a la Patagonia, todavía nos faltaban tres escenas. Discutimos bastante, pero bien. Discutíamos, pero yo lo hacía siempre con la idea y la premisa de que yo era el que aprendía, mucho más que al revés. A él también le interesaba mucho el proceso creativo de los actores. Como asistente, ayudó a muchas personas a hacer películas. Trató con muchos y diversos tipos de directores. Tenía claro, de una forma rigurosa, qué director quería ser. Siempre decía: “Tengo muy claro qué es lo que no quiero, tengo algunas dudas respecto de lo que quiero”. Eso se notaba fácilmente en el contacto con él. Me pasaba que le decía: “¿Qué te parece si acá hacemos esto? Y él: “No, no, no, no, eso no, acá no”. Me abrió esa puerta a mí. Es difícil hablar de él como director de actores, porque más allá de las buenas opiniones, la relación conmigo fue muy especial, muy de ida y vuelta. Siempre estábamos maquinando algo. Era medio subversivo lo que hacíamos. La sensación que siempre tuve trabajando con él en ambas películas —rodajes muy distintos pero intensos ambos— era que no nos dábamos cuenta de las horas. Siempre queríamos más y más.

—¿Se perdían más en *El aura*?

—Sí. Perdimos el camino, el mapa trazado, muchas veces. Nos pasó de todo en el rodaje. Por empezar llegamos al sur y a él le agarro un ataque de locura. Claro, nos pasó lo que suele ocurrir con las proyecciones de los rodajes: vos planeás un rodaje para julio, agosto y septiembre, y resulta que terminás filmando en septiembre, octubre y noviembre, que fue lo que nos pasó. Cuando llegamos al sur, lo que él había soñado como un bosque lúgubre y oscuro era un bosque florecido, con la retama que había en todo el sur, que es una imagen de la felicidad. Le vi la cara y me dijo: “No, no, yo acá no puedo filmar”. Éramos 110 personas. A todo esto teníamos un socio en común, que es Martin Hodara. En realidad yo estoy como usurpándole a Martín la amistad de Fabián, pero me lo perdona. Martín fue mucho más amigo de él, en cuanto al tiempo, a horas compartidas y demás. Nos reíamos con él porque Bielinsky, frente a esa situación, tiró una de sus frases célebres. Cuando estábamos en el bosque, bien adentro, internados, me dijo: “Recordame que no se puede escribir una historia sobre el bosque sentado en un escritorio en Palermo”. El plan de



él era mudarse al bosque, terminar de escribir ahí el guion, en una cabaña, aislado de todo. Lo tuvimos que hacer sobre la marcha.

—Decías que les pasó de todo. ¿Qué más recordás?

—Muchas personas, mucho tiempo, muchos metros de películas. *El aura* rodó muchos miles de metros de película.

—¿Por qué tanto?

—Todo nos gustaba. Podría haber otra *El aura* distinta. Mi quimera es buscar a quien tenga todo el material de la película, y que me deje ver todo lo que es el crudo. Yo jodí mucho, soy de joder mucho en los rodajes. Hacía un personajito que él destetaba. “Bilinky malo”, decía, con voz finita. El rodaje tuvo también sus pantanos. Se nos bloqueó la película en dos o tres oportunidades. Él tuvo una cuestión de salud extraña, que en su momento fue tratada como un tema de presión, razón por la que dejó de comer con sal y de tomar alcohol. Después de lo que ocurrió con él, de su fallecimiento, la pregunta que siempre me hice es si fue bien tratado en ese sentido. Era una cuestión cardíaca lo de él, murió de un ataque masivo al corazón. Hubo diez días en los que no se sentía bien, y seguimos filmando igual. Ahí contó mucho con Martín, habíamos hecho un lazo de protección entre los tres. Él tuvo momentos en los que no la pasó bien. Tuvo una muy buena idea a la segunda semana de rodaje. Éramos muchas personas, en dos o tres hoteles distintos. Un día vino y me dijo (hay que considerar que era lo contrario a la ostentación): “¿Qué te parece si le mostramos la película al equipo? Lo que tenemos filmado en crudo, para que vean lo que estamos haciendo”. Le dije que me parecía fundamental. Era mucha gente, y al ser la película tan cerrada los de afuera no entendían qué estábamos haciendo. Esto le dio vuelta en la cabeza dos o tres días. Finalmente lo hizo, y fue muy productivo.

—Cuando llegaban al final de rodaje, ¿ya sabían lo que tenían o lo encontraron en el montaje?

—Descubrimos cuál era la franja emocional de la historia el día que te conté. Ese día lloramos por todo: lloramos de angustia, lloramos la historia, lloramos de alegría

también. Fue una revelación. Lo que él había planeado en un sentido había sido acertado. Si lo analizás, es muy raro que un tipo que está escribiendo un guion le pida a un actor que le diga qué va sintiendo el personaje. Fue un baile raro. Necesitábamos una señal de que estábamos por el camino indicado. La revelación fue muy contundente. Ya no nos importaba nada. Y nos pasaron cosas raras en ese rodaje. Necesitábamos un ciervo para filmar, nos dijeron que había chances de tener un ciervo mínimamente domesticado. Mentira. No hay forma de domesticar a un ciervo, es como domesticar a un zorro. Nos trajeron tres ciervos. Los primeros dos desaparecieron en el acto. Nos quedamos con un ciervo enano que no tenía cuernos, le tuvimos que poner una prótesis de cuernos. De esas, miles. Se nos bloquearon dos actores, literalmente bloqueados.

—¿Y después de *El aura*?

—Esa es la zona donde se me mezcla todo. Date una idea: el proceso de filmación de *El aura*, y su estreno, verla terminada, fue todo. Fue tan grande, tan largo, tan intenso, tan profundo, tan compartido, tan codo a codo que todo lo demás era lo de menos. Para colmo, a mí se me emplantana mucho porque, creo yo, *El aura* de alguna forma decepcionó a algunos, a los que esperaban una continuidad de *Nueve reinas*. No tuvo la repercusión que podría haber tenido. Pero además nos pegaron enseguida con que, claro, para la crítica, para la gente de cine, para el ambiente, sí era una película muy valorada. Se llevó todos los premios. El día de la entrega de unos premios, Fabián estaba solo porque yo estaba enfermo. Y me acuerdo de que lo vi raro. Yo estaba en cama y lo vi por televisión. Él no me creía: “Me dejaste solo”, se reía. Yo lo vi raro, le vi los ojos raros. Ese día se llevó todos los premios. A la noche hablamos por teléfono. Al otro día o a los dos días, me llamó desde San Pablo, adonde se había ido a hacer un casting, y al otro día a la mañana se murió. Esa zona la tengo muy empastada. Es un tsunami. No tengo sensaciones placenteras posrodaje de *El aura*.

—¿Qué aprendiste del cine de Fabián?

—Mucho. La metodología de trabajo aplicada al cine es otra cosa que aprendí: la rigurosidad, el valor de los planos, la importancia de tener la toma que querés,

de no irte del set sin tener planos de apoyo. Aprendí por el solo hecho de verlo funcionar. A Fabián le gustaba meter los pies en el plató, no se quedaba afuera. Tenía una mirada muy particular sobre las cosas. No era fácil de conformar. Ahora, si él tenía la certeza de que la toma estaba, era porque la toma estaba. Por ejemplo, en *Nueve reinas*, lo apasionaba contar la lista de falsedades, de trampas, de trucos de la calle. A mí también. El misterio de la mirada lo fascinaba: cómo una misma situación enfocada desde dos puntos de vista distintos puede tener un significado totalmente opuesto. Era un tipo muy sensible; por saberse o intuirse tan sensible, le rajaba bastante al plano emocional. Todo el tiempo inventando cosas, todo el tiempo anotando, todo el tiempo petardeándose. Yo terminaba una toma y, por la cara que le veía, sabía si íbamos a hacer otra o no. Fue un gran tipo, un gran amigo, muy derecho, muy honesto, brutalmente honesto, inconscientemente honesto.

—¿Llegaron a hablar de la tercera película?

—Nos hubiera sorprendido mucho la tercera. Su objetivo no era instalarse en la comodidad, sino provocarse, lanzarse a más. Yo le dije que teníamos que hacer una comedia. Queríamos hacer una comedia negra que tuviera los resortes y mecanismos de la comedia. Nos causaba gracia. Cuando me llamó de San Pablo, me dijo: “Tengo una idea que a vos te va a encantar, te imagino cagándote de risa. Te va a gustar a vos mucho más que a mí. El jueves almorzamos y te la cuento”. Eso fue el martes a la noche, se murió el miércoles a la mañana. Él me decía que lo importante era tener escenas en la cabeza, solo escenas, que después quizás la historia iba apareciendo. Seguro que lo que le pasó fue que se le apareció una escena mientras hacía un casting para una publicidad. No quiero ni pensarlo.

—¿Pensás mucho en el cine argentino con Fabián vivo?

—Pensé mucho en eso. Me torturé. Estuve obsesionado con eso. Fabián tuvo muy pocas oportunidades de demostrarnos qué podía hacer en cine. Dimos vueltas con Martín Hodara, con un medio libro que capturamos de Fabián, una historia muy buena. Él tuvo la suerte y la desgracia de mostrar en dos películas qué podía ser como director. Fue lo que fue. Pero es una lástima no haber tenido más.



Espiando a Fabián



Aquí se puede, claro, espiar a Bielinsky. ¿Qué implica esto? Gracias a la enorme confianza y predisposición de Cristina Moncayo, las siguientes páginas contienen diferentes archivos que permiten ver estados embrionarios y más avanzados de distintos proyectos de Bielinsky, incluyendo *Nueve reinas* y *El aura*. Se los puede ver con la forma en que fueron concebidos por el director.

Los manuscritos y textos están aquí en su formato original, tal como Bielinsky los imprimía o los anotaba sin cesar en cientos de cuadernos. Al lado de cada documento facsímil, podrá leerse la traducción, diría su Cristina, “de Bielinsky al castellano”. Vale insistir: sin la confianza de Cristina, serían imposibles este libro, estas páginas o este homenaje.

El hombre inmóvil

El hombre inmóvil fue un proyecto no llevado a cabo finalmente por Fabián Bielinsky. Tuvo diferentes etapas, cada una con nombre distinto: Huellas y Pasos. Cuando el nombre del proyecto era Pasos, en el año 1992, Bielinsky trabajó junto al escritor Alan Pauls.

El Hombre Inmóvil (Título provisorio)

Síntesis argumental cinematográfica

Autor: Fabián Bielinsky

Abel, un hombre de 35 años, despierta agitado a bordo de un avión de pasajeros. Con alivio al verse despierto le cuenta a su mujer, que está a su lado, que soñó que ella lo abandonaba, llevándose sus cosas del departamento de ambos. Pero pronto se da cuenta que su mujer no viajó con él en ese vuelo, por lo cual es imposible que ella esté allí con él, a menos que... Abel vuelve a despertarse, esta vez en su departamento semivacío. Su mujer, efectivamente, lo abandonó hace dos días.

Abel está en una etapa sombría de su vida. Al abandono de su mujer se suma un período crítico con su trabajo de periodista de segunda categoría, y la recurrente vergüenza de un famosísimo y gigantesco negociado con tierras fiscales que su padre, un ex funcionario ya muerto, cometió años atrás, y que año tras año es recordado por la prensa, y por el propio diario en el que él trabaja. El dolor del abandono y la vergüenza por su pasado familiar lo agobian. Su propia debilidad lo paraliza; no sabe qué hacer con su vida.

En esa situación se encuentra cuando aparece Carlos. Él es su hermano menor, que se fue de la casa paterna quince años atrás (cuando tenía, a su vez, quince años), y del que nunca volvió a saberse nada. Carlos es muy distinto de su hermano mayor: es fuerte, agresivo y muy seguro. Se las ingenia para no decir demasiado de su vida aunque, entre otras cosas, deja entrever que vivió en el límite de lo legal y que, inclusive,

estuvo en la cárcel. Hay algo oscuro e indefinido en él. Para Abel el reencuentro es una vuelta a la vida: se anima, se moviliza, revive con nostalgia la vida familiar pasada. En cierto momento, Carlos le propone a su hermano que lo acompañe en un viaje que debe hacer al sur, aunque no quiere aclarar para qué; Abel, que no alcanza a entender claramente de qué se trata, no acepta.

Al otro día, luego de una partida de póker a la que Carlos invitó a Abel como observador, y en la que se muestra como un jugador frío y arriesgado, aquél le revela la verdadera razón de su regreso: la existencia de un manuscrito de su padre que reivindicaría su memoria, aclarando su inocencia en la estafa, y que sólo puede ser recuperado por ambos hermanos juntos. Abel se entusiasma y ambos van a buscar el documento, que resulta ser un voluminoso tomo de varios centenares de hojas manuscritas. Esa noche los hermanos festejan bebiendo. Abel, eufórico, se emborracha y queda dormido en el living, sin llegar a leer el manuscrito.

A la mañana siguiente, cuando Abel se despierta, Carlos y el manuscrito desaparecieron.

Abel parece derrumbarse. Sin saber qué hacer, sin posibilidad de reaccionar, se queda en su casa durante días. No atiende el teléfono, no sale, ni siquiera ordena o limpia. Finalmente recibe una nota de su hermano en la que le dice dónde está.

Un pequeño pueblo, en el sur.

Abel, en un impulso que no tiene antecedentes en su vida, mete algunas cosas en un bolso, una suma de dinero que acaba de cobrar y se va, tras de Carlos.

A partir de allí, Abel recorre un largo camino tras de su hermano, que va dejando huellas clarísimas tras de sí.

A medida que el viaje lo aleja cada vez más de la ciudad, Abel va descubriendo la verdadera personalidad de su hermano, que se revela en cada huella, poco a poco: al principio confusa, contradictoria ; mas tarde, inquietante y siniestra. Abel se encuentra con los hombres que pocos días antes pelearon con él y a la mujer con la que hizo el amor, castigó y luego abandonó (y ella seguirá con Abel parte del camino). Se ve envuelto en una partida de póker que su hermano dejó pendiente, y ve morir a un chico que pasó con él su último día de vida. Carlos genera a su paso una rara mezcla de temor y admiración, y Abel va detrás, recogiendo una por una sus huellas, armando un rompecabezas que a medida que se resuelve, muestra un rostro cada vez más perverso. Abel escucha a la gente que lo vio o estuvo con él: lo llaman ladrón, seductor, asesino, santo, brujo.

Carlos deja en su camino mensajes (verbales, escritos, grabados en cassettes), destinados inequívocamente a que su hermano continúe tras de él, que no se rinda, que siga. Carlos lo quiere cerca, pero Abel no entiende por qué o para qué.

Día tras día la distancia que los separa se acorta. Primero, una ciudad pequeña, luego un pueblo minúsculo, después un caserío al borde de una ruta, al final será un hombre detrás de otro en el desierto, donde las huellas se convertirán precisamente en eso: marcas de pies en la arena. Al principio Carlos estuvo una semana adelante, luego días, finalmente no son más que horas.

Una madrugada, Abel recorre la ruta a bordo de un camión, cuando ve algo al borde del camino que le llama la atención. Casi sin poder creerlo hace parar al vehículo y se baja. El camión se aleja por la carretera desierta, dejando a Abel sólo frente a un espectáculo increíble: agitadas por un viento que no para, las páginas del manuscrito están clavadas en los postes de alambrado al borde de la ruta, una en cada uno, casi hasta donde se pierde la vista. Carlos abandonó el manuscrito, y Abel no tarda en averiguar por qué : cuando lo lee en un parador de camiones cercano, se da cuenta de que no tiene sentido, que es un cúmulo de incoherencias e imprecisiones, sin el menor valor. No hay memoria que reivindicar; su padre fue el delincuente que todos dijeron que era.

Sin embargo, Abel decide continuar. Hacía rato que el manuscrito no era más que una excusa, y esto le sirve para confirmarlo. Quiere alcanzar a su hermano, tenerlo frente a él, develar el misterio de una personalidad inquietante y perversa, y las razones de un viaje demencial. Un viaje después del cual Abel ya no es el mismo.

El camino se vuelve vertiginoso; Carlos ya no está más que unos minutos delante de él. Finalmente las huellas lo llevan hasta un pequeño puerto abandonado, al borde del desierto, en uno de cuyos enormes galpones vacíos se produce el encuentro final.

Tipos de robos:

Notas sobre estructuras de robo en el cine, previas a la filmación de *Nueve reinas*. En ellas pueden verse diferentes películas con las que Bielinsky fue estructurando la forma de las diferentes estafas. Entre las películas mencionadas están *El golpe* (*The Sting*, 1973), de George Roy Hill; *Casa de juegos*, de David Mamet; y *Ambiciones prohibidas*, de Stephen Frears.

El golpe – (¿“Heredan” la víctima? ¿Alguien que ya no puede hacerlo se los pasa?)

Víctima: dinero negro / necesidad de blanqueo / duplicar

Se le debe ofrecer una oportunidad excelente de hacer gaita rápida / fácil. ¿Cómo?

–Encuentro de una gran cantidad (*Casa de juegos*)

–Apuesta sobre seguro (*El golpe*)

–Negocio ilegal pero seguro y rápido (*Grifters*)

–Dinero para financiar una estafa mayor

**La compra de un artículo caro (secreto/negro) falsificado (¿tesoro nazi?)*

–El pago de un dinero para escapar de un mal peor (*Casa de juegos, la verdadera estafa*)

–El golpe

–*The Grifters*

–Luna de papel

–Casa de juegos

–Dos pícaros sinvergüenzas

Buscar película sobre estafas en Internet

El golpe - (¿Revelar a víctimas: ¿Alguien / ¿no puede hacer
se los pro?)

Victims: dinero negro / necesidad de blanqueo / duplicar
Se le debe ofrecer una oportunidad excelente
de hacer quite rápido / fácil - ¿Cómo?

- Encuentro de una gran cantidad (caso de juegos)
- Apuesta sobre seguro (El golpe)
- Negocio ilegal pero seguro y rápido (Grifters)
- Dinero por fincar una estafeta
- Los campos de un artículo como (secretos/negocio)
falsificado (¿Necesario?)
- El pago de un dinero por esperar de una mala
peor (Caso de juegos, verdaderos crímenes)

-
- El golpe
 - The Grifters
 - Lens de perfil
 - Caso de juegos
 - Los picaros sinvergüenzas.

Business películas sobre estafas en Internet.

Estructuras generales de estafas

- Encuentro de una gran cantidad de dinero (base toco mocho) y necesidad de dividirlo [Casa de juegos-estafa supuesta]
- Apuesta sobre seguro.Participación de la policía (falsa) [El Golpe]
- Negocio ilegal pero infalible y rapido [Racconto de The Grifters]
- La compra de un artículo caro (y a la vez secreto/ negro/ ilegal) falsificado. Imposibilidad de contralor/verificación [Farsantes-estafa supuesta]
- El pago de un dinero para escapar de un mal mayor [Casa de juegos- estafa verdadera]
- Tentación de un gran negocio (aún legal), que relaja las medidas de seguridad habituales [por ej. escribir la nota para liberar un dinero, sin darse cuenta de la similitud de nombres - joyería y brazo enyesado]
- La policía (falsa) como gran resolvidor/ concluidor de situaciones [golpe-grifters]
- Seducción (o falsa causa noble) para lograr dádivas/donaciones [Dos pícaros...]
- Ofrecer un gran premio a cambio de un gasto relativamente pequeño.
- Juego de poker arreglado / con ventaja
- Situación de confusión, en donde dos víctimas creen que el otro es/ hace otra cosa, y el estafador, como intermediario, saca provecho [collar- psiquiatra] Derivado : venta de un bar que no es propio, porque el dueño piensa que lo lo están inspeccionando con otros fines.

- Oferta de comprar un bien (que la víctima no tiene) a un precio excepcional. Luego (un cómplice) venderle eso a alto precio, y no comprárselo nunca. [chapas de zinc]
- Falsa colecta instantánea
- Reemplazo de paquetes con elementos de valor (joyas) por paquetes falsos ya preparados
- Venta a deudos de supuestos valores que el muerto quería comprar

Estafas

Nota escrita por otro, que termina funcionando para quien la escribió (brazo enyesado-joyería).

Zapatos/ Corte de pelo gratis

Chapas de zinc (compra-venta)

Vuelto

Tres cartas

Portero eléctrico

Oficina de cobro de impuestos
Toco mocho (y derivados)
Venta de tranvías / buzones
Venta de máquinas de hacer plata / valores
Falso casting

Dietrich (fragmento)

Bajo el nombre Dietrich empiezan a aparecer varios elementos que finalmente serán *El aura*. Ya están el taxidermista, el viaje, la idea de una muerte accidental. Pero la trama gira en torno a documentos escondidos antes que a un crimen por realizarse.

1) El taxidermista trabaja en su taller. Corta, disecciona, cose, coloca ojos. Títulos

2) Disensión con su mujer. Sale a entregar una pieza terminada.

3) El tax. entrega la pieza en una mansión. La conversación con el dueño de la casa termina de exasperarlo.

4) Al volver a la casa se suscita otra discusión con la mujer. Se encierra en el taller y allí se le ocurre salir a cazar, al sur.

5) Desde el aeropuerto, llama a su mujer para avisarle de su decisión.

6) En el bosque el taxidermista dispara a un ciervo, que escapa, y se comienza a oír una bocina lejana, constante. Finalmente mata al ciervo, pero la constante bocina atrae su curiosidad.

Finalmente encuentra un jeep con su conductor muerto por una de sus balas.

DIETRICH

1) El taxidermista trabaja en su taller. Corta, disecciona, y cose, coloca ojos. Titulos

2) Discusion con su mujer. Se le entregan sus piezas terminadas

3) El tax. entrega la pieza en una reunion. La conversacion con el dueño de casa termina de expectarlo.

4) Al volver a la casa se suscita otra discusion con la mujer. Se enciende en el taller y alli se le ocurre salir a cazar, al Sur.

5) Desde el aeropuerto, leus a su mujer para avisarle de su ~~decision~~ decision.

6) Es el bosque. El tax. dispara a un ciervo, que escapa, y se comienza a oír una bocina lejisa, constante. Finalmente vuelve al ciervo, pero la constante bocina atrae su curiosidad. Finalmente encuentra un jeep, con su conductor muerto por causa de sus bos

Luego de reflexionar un largo rato, incendia el auto, haciéndolo pasar por un accidente. A último momento se lleva las pertenencias del muerto.

7) El tax. despliega frente a sí todas las pertenencias del muerto. Incluye una agenda con la leyenda en una página rota "Bariloche, Sur". El resto de las cosas son documentos, llaves, algunas fotos, papeles diversos que caen de la agenda. Encuentra una postal con una vieja mansión, ahora convertida en sanatorio. Detrás lleva escrita a mano: "Sara"

8) El tax. va al sanatorio y pide ver a Sara, diciendo ser amigo de su padre (el Sr. Dietrich). La mina resulta estar en coma desde que nació. El tax. se va impresionado.

8 bis) En Bs. As. el tax. sigue a la mujer de Dietrich al supermercado. Es muy bella.

9) En el taller, el tax no puede concentrarse en su trabajo. Finalmente repara en un cita que aparece marcada en la agenda de Dietrich para ese día en un bar. Decide ir.

Luego de reflexionar en todo esto, in-
cendio el auto, haciéndolo pasar
por un accidente. A último momen-
to se lleva las pertenencias del muerto.

7) El tax. despliega frente a sí todas las
pertenencias del muerto. Incluye
sus agendas con las leyendas, eee sus
páginas rotas "Bariloché, Sra". El resto
de las cosas son documentos, libros,
algunas fotos ^(una de una niña), papeles diversos que cre-
de las agendas. Encuentra eee postel,
con una vieja resucitación, otros conve-
tidos de su susto. Detrás lleva ~~un~~
escrito o unmo, "Sra".

8) El tax. va al sanatorio y pide ver a
sra, diciendo ser amigo de su padre
(el sr. Dietrich) Los niños resultan estar
eee como desde que nació. El tax.
se va, impresionado.

8 bis) En la tarde, el tax. sigue a la mujer de Dietrich al Supermercado. Es un

9) ~~En la tarde, el tax. sigue a la mujer de Dietrich al Supermercado. Es un~~
y en el taller, el tax.
no puede concentrarse en su trabajo.
Finalmente repasa en sus citas que e-
spere ^{agendas de Dietrich} ~~un~~ ese día eee en
bar. Decide ir.

10) *En el bar. El tax. ve cómo un hombre, ansioso, espera a alguien con impaciencia. De pronto, en la calle, se escuchan autos frenando y portazos. El hombre saca de entre sus ropas un sobre grande y lo esconde en el revestimiento flojo de la pared.*

En ese momento entran varios policías que copan el local, q se llevan al hombre afuera. El tax, a su vez, agarra el sobre escondido. Un instante después los policías vuelven a entrar, rompiendo la pared y no encuentran nada.

El tax. sale a la calle y logra ver, en una patrulla, muy golpeado al hombre.

11) *El tax corre por la calle, nervioso. Varias cuadras más allá recién puede serenarse.*

11 bis) *Desde la calle, el tax. llama a la mujer de Dietrich, para avisarle que ILEGIBLE*

12) *El tax. se derrumba borracho, en el bar donde trabaja un lejano amigo, un pianista.*

13) *El tax. se despierta en el cuarto del pianista con alivio com-*

10) En el bso. El tx. ve a como un hombre, sesioso, espeso y alguien con impaciencia. De pronto, en la calle, se escuchan autos frenando y portazos. El hombre saca de entre sus tops un sobre grande y lo esconde en el overstimiento flojo de la pared.

En ese momento entran varias policiaas que copan el local, y se llevan al hombre سپس. El tx a su vez, oculta el sobre escondido. Un instante después las policiaas vuelven a entrar, rompen la pared y no encuentran nada.

11) El tx. sale a la calle y logra ver, en sus patrulls, muy golpeado al hombre.

12) El tx corre por la calle, ~~en la calle~~ nervioso. Varias personas se acercan pero nadie puede serenoarse.

13) De la calle, el tx. lleva a la mujer de Dichtin por avisarle que el hombre...

14) El tx. se detumba borracho, en el bso donde trabaja con lejano amigo, con pizis.

15) El tx. se despierta en el cuarto del pizis. ~~Des de~~ Con olivio con...

prueba que todavía tiene el sobre. Tras un diálogo (el pianista es un pseudo delincuente) se va.

14) En el taller, el tax abre el sobre: son cintas de audio que, adecuadamente combinadas, dejan oír datos que comprometen a sus protagonistas.

Más tarde llama a la mujer de Dietrich y le propone entregarle las cintas, aclarando que lo único que quiere es desentenderse completamente del asunto.

15) Le lleva cintas a la mujer (a su casa). Tienen una breve conversación en la que el tax contesta con evasivas. Dice ser amigo de Dietrich, que él le dio eso.

Finalmente se va.

En la calle, al salir, un hombre lo vigila desde un auto.

16) En el taller, el tax decide quemar todas las cosas de Dietrich. Descubre que no tiene combustible, y sale a comprarlo.

pruebas que todos ya tiene el sobre. Tru-
que dialogo (el pirata es un pseud
delincuente) se va.

14) En el taller, el tx. abre el sobre: son cintas
de audio que, ^{adecuadamente} combinados,
dejan oír estos ~~comentarios~~ ^{comentarios} que compo-
nían a sus protagonistas.

Los trae luego a la mujer de Dietrich, y
le propone ~~que~~ ^{que} se le entregue las cintas, ~~que~~
~~que~~ ^{que} achacando que lo único que quiere
es desentenderse completamente del asunto

15) Le lleva las cintas a la mujer ^{se} ^{caso}. Tiene una
breve conversación de lo que el tx. contestó
con evasivos. Dice ser amigo de Dietrich,
~~habla~~ ~~recuerda~~ ~~que~~ ^{que} él le dio eso.
Finalmente se va.

En la calle, al salir, un hombre lo
vigila desde un auto.

16) En el taller, el tx. decide quemar to-
das las cosas de Dietrich. Descubre que ne-
trece combustible, y sale a comprar.
Lo.

17) En la calle, el hombre que lo vigila aparece de nuevo. El tax lo nota y trata de escabullirse. Pero finalmente el hombre lo atrapa. Llueve. Pero solo quiere hablar con él.

18) Bajo un puente de ferrocarril, el hombre le cuenta que Dietrich, él y el hombre del bar estaban juntando material que comprometía a un grupo muy poderoso ligado al poder. Pero las cosas se complicaron cuando desapareció. Dietrich, que no llegó a aportar su parte de los documentos (fotos), lo presiona él para que diga dónde está Dietrich, o las fotos que tenía que aportar. El tax niega saber nada, y finalmente decide acompañar a Suárez (el hombre) a la casa de Dietrich.

19) Suárez y la mujer de Dietrich tratan

17) En la calle, el hombre que lo vigila
se parece de nuevo. El tx. lo nota
y trata de escurrirse. Pero, finalmente
el hombre lo atrapa. Lleva - Pero sé que
lo quiere hablar con él.

18) Bajo un puente del ferrocarril, el hom-
bre le cuenta que Dietrich, él y el hom-
bre del bar estaban juntando material que
comprobarían a un grupo muy poderoso
ligado al poder. Pero los cosas se complican
cuando cuando desprecia Dietrich que
no llegó a aportar su parte de los do-
cumentos. ~~los~~ (fotos). Lo presionan a él
para que diga dónde está ~~Dietrich~~ Dietrich,
o las fotos que tiene que aportar. El tx.
~~El tx. le dice que si no le da las fotos, le va a~~
~~llevar a la cárcel. Dietrich le dice que no le da las~~
~~fotos, pero que le da un nombre. El tx. le dice que~~
~~si no le da el nombre, le va a llevar a la cárcel.~~
~~El tx. le dice que si no le da el nombre, le va a~~
~~llevar a la cárcel. Dietrich le dice que no le da el~~
~~nombre, pero que le da un nombre. El tx. le dice que~~
~~si no le da el nombre, le va a llevar a la cárcel.~~
vicio de saber usds, y finalmente deci-
de acompañar a Serriz (el hombre) a la
casa de Dietrich.

19) Serriz y la mujer de Dietrich están

de que el tax. los ayude. La mujer trata de saber algo acerca del destino de Dietrich. Finalmente el tax decide ayudarlos. Dice que lo esperen allí (o arreglar para el día siguiente)

20) En el taller, junta las cosas de Dietrich en un bolso, se pelea con su mujer.

21) Volviendo a la casa de D. en la calle lo para la mujer. Han entrado, buscando cosas y destrozándole todo. Ya se fueron y él puede entrar a ver si se llevaron las cintas y los documentos.

22) La casa de D. está completamente destrozada. Sin embargo, no encontraban las cosas escondidas, y el tax las rescata. Suena el TE. El tax. contesta y una voz le propone un trato, un intercambio por dinero, creyendo que él es Dietrich. El tax no sabe qué contestar, le dan un no TE para contestar.

23) Reunidos en un bar, el tax inventa una excusa para tener la cosas de Dietrich. Entre ellas se encuentra una llave.

de que el tax. los ayude. Los viejos
to de saber algo acerca del destino de
Dietrich. Finalmente, el tax decide
ayudarlos. Dice que lo esperen ahí (o me-
jor por el día siguiente.

20) En el taller, junto los cosas de Dietrich en
un bolso, se peles con sus viejos.

21) Volviendo a las cosas de D. en la calle lo p-
to los viejos. Han entrado, buscando
las cosas y destruyeron todo. Yo se fue-
ron, y él puede entrar a ver si se le
varon las cintas y los documentos.

22) Las cosas de D. están completamente destr-
uidas. Sin embargo, no encuentran
las cosas escondidas, y el tax. los ~~avisa~~
resalta. Se ven el TE. El tax. contesta
y una voz le propone un trato, un inter-
cambio por dinero, creyendo que
él es Dietrich. El tax. ~~contesta~~ no sabe
que contesta. le da un n° to por contestar.

23) Reunidos en un bar, el tax inventa
unas excusas para tener las cosas de Die-
trich. Entre ellas se encuentran unas llaves.

Primeras ideas sobre *El aura*

Aquí pueden verse ciertas ideas del proceso creativo de *El aura*, que incluían un nombre para el protagonista, el taxidermista interpretado por Ricardo Darín. En el film finalmente nunca se dirá su nombre y será conocido como taxidermista. También pueden verse unos primeros bocetos sobre cómo sería el personaje y cómo se acercaría al mundo del crimen.

Mario: Epiléptico

Extremadamente callado. Resentido con la vida q' le tocó. Cree ser más inteligente que los demás. Mal matrimonio. Egoísta. ¿Cobarde físico? Huraño. Concentrado. Triste.

~~Person~~
Asno: Epileptico. ~~Quelco~~

Extremadamente colado. Resentido
con la vida q' le tocó. Cree ser
más inteligente q' los demás. No
se ríe mucho. Español. Cerebro de
físico? Asno. Concentrado.
Triste -

El T. sigue a un ladrón baleado en el asalto. Lo sigue de lejos, lo ve tambalearse, lucha x vivir, hacer todo y finalmente sucumbir. Lo mira un rato con cierta piedad, con cierta admiración.

Obsesión

Tiene un paquete en la mano cuando entran los ladrones. Cuando rompen el papel, se quedan duros de ver un pajarraco embalsamado. Se miran durante unos segundos. Los ladrones sorprendidos. El taxi fascinado, aterrado.

El T. sigue a un hombre solo
do en un salto. Lo sigue de
lejos, lo ve tambalearse, cae
x vivo, lo ve todo y finalmente
se acerca. Lo mira con ojos
con cierta piedad, con cierta ad-
miración -

Obsesión -

Tiene un papel en la mano cuando
entra los ladrones. Cuando oprime
el papel, se queda duro de vez
en pocos embaleando. Se mira
dentro unos segundos. Los ladrones: se
frendidos. El taxi: fuscado, atorado.

donde ve q' el tipo se tambalea cada vez más. Está herido (quizás él vio cuando lo herían). Camina x calles c/ gente pero solo él sabe lo q' está pasando. Finalmente el tipo se cae. Él se acerca y le toca la herida. Pide a alguien q' llame una ambulancia. El tipo se mueve mirándolo.

Vuelve a la casa. Decide ir a cazar.

Vuelve al sur.

Escena de caza. Mata a Dietrich

donde ve q' el tipo se tambalea cada
vez más. Está herido (golpeó el vaso cuando
lo herían) Cae más y más c/ gente por
sobre el cable lo q' está pasando. Final-
mente el tipo se cae. Él se saca y le
da herido. Pide a alguien q' llame a
ambulancia. El tipo se muere minutos.

Vuelve a la casa. Decide ir a casa
de

Vuelo al Sur -

Exceso de cosas - Mat a Dietrich

El perro y Dietrich

En las siguientes notas puede verse cómo empieza a tomar forma lo que finalmente será *El aura*. Ya están Dietrich, Diana, el hermano y la situación que une a esos tres personajes. También están el personaje de Urien y la deuda de Dietrich. Se muestra en una ilustración cómo Dietrich funciona como eje del que se disparan muchas de las historias. También pueden verse las dudas que tenía sobre el perro y cómo debía actuar. El protagonista aquí se llama Carlos.

*DIETRICH debe → Urien → Casino → Urien es el verdadero artífice del robo. Sutilmente le sugiere a D. la idea para poder cobrar.
¿Campos se confiesa en paseo con Urien o con Diana?*

C piensa siempre antes de contestar

*Dietrich decide asalto → Convoca 2 tipos + Mari
Julio se suma medio de apuro.*

*Dietrich castiga → casado c Diana hermana → Julio ve al blindado le cuenta a D.
(Julio va al prostíbulo)*

¿Quién más está en la posada? / ¿El perro asusta a uno de los tipos?

Dietrich, 60, un tipo de origen clase media, fornido, rugbier, muy físico, sin escrúpulos - Guía / clandestino de cazadores. Hombre de acción. Su mujer (2° o 3°) es + joven, apocada. D. la castiga físicamente a veces. Ella intenta ganar fuerza para irse, y al final (el diálogo con C.) lo conseguirá, decidió irse c/ su hermano.

Julio admira a D.

Sobre el perro

—¿No es muy sociable, no?

—No se supone que sea sociable

*—Tarda en entrar en confianza. Cuando le tenga confianza, se le va a acercar
C. y el perro se unían.*

¿Quién más
está en la posada?

El perro ruso
uno de los tipos?

Dietrich ⁶⁰ un tipo de ^{origen} clase media
fornido ^{ruso} físico, sin el
chupulos. Quiz chude tipo de dss-
tores. Nombre de acción. ~~Segundo~~

Su mujer (2ª o 3ª) es + joven, ap
cda. D. la castiga físicamente +
veces. Ellos intentan ganar fuerza por
irse, y al final (el diálogo c. C.)
lo consiguen, deciden irse c/ su
hermana.

Julio adinos = D.

Sobre el perro

- No es muy sociable, ¿no?
- No se sabe que es sociable.
- Tanto en entros en confidencia. Cu
do le hay confidencia, se le va a
sacar.
- E. y el perro se unen.

Son cabañas lo de D.? Aislado c/ un espacio común en la casa.

El perro lo sigue. No puede sacárselo de encima, duda, piensa que al fin y al cabo es un animal. El perro lo mira todo, apenas se mueve.

El secreto del perro es que usa su vista para entender la situación y no lo habitual que es el olfato. Eso le da una presencia humana, el tono mismo q' tiene siempre.

¿Los tipos llegan en el momento en que se C le iba a decir todo a Diana? O C. puede aceptar q' pase un tiempo sin decir nada?

Al volver el perro lo sigue y recién ahí ve las cosas y se entusiasma.

Guion en proceso de *El aura* (fragmento)

En estas páginas puede verse un comienzo distinto para *El aura*, que no es la secuencia del cajero. El taxidermista tiene nuevamente un nombre. Ya empiezan a aparecer las escenas que finalmente llegaran al fin, como el intercambio en el museo y cuando el taxidermista explica cómo será un robo.

1. INTERIOR. DIA. CAMPOS TRABAJA EN SU TALLER DE TAXIDERMIA, QUE ESTA DENTRO DE SU CASA. ESCUCHA MUSICA CLASICA A BUEN VOLUMEN. (SE TRATA TAL VEZ DE LA MISMA MELODIA QUE ESCUCHA DURANTE EL AURA, ANTES DEL ATAQUE) PREPARA UNA PIEZA DE TAXIDERMIA: UN PEQUEÑO MAMIFERO. TODAVIA NO TIENE OJOS. DESPUES DE REALIZAR UNA ULTIMA SUTURA, ABRE UN CAJON DONDE HAY DECENAS DE OJOS DE VIDRIO Y ELIGE UN PAR. PRUEBA LOS OJOS. A PESAR DE LA MUSICA LLEGA EL RUIDO DE UN GOLPE EN LA PUERTA. CAMPOS BAJA EL VOLUMEN Y SE OYE CON CLARIDAD LA VOZ DE SU MUJER, QUE HA ESTADO GRITANDO DESDE EL COMIENZO.

ELENA (EN OFF)

...no puedo seguir así...estoy harta...pasan los días y seguís sin decir nada....siempre ahí callado...tengo que saber algo de lo que pasa por tu cabeza...estamos casados, no podemos cruzarnos por la casa como dos desconocidos...tu trabajo te está haciendo mal, no podés vivir encerrado...sabés lo que te estoy preguntando, lo sabés...dejame pasar...me tenes que escuchar, aunque sea una vez, porque me voy a ir, te juro que me voy a ir...me voy a ir...

CAMPOS SUBE EL VOLUMEN PARA APAGAR LOS GRITOS Y SIGUE TRABAJANDO.

2. EXTERIOR. DIA. CAMPOS BAJA DE UN TAXI EN LA ENTRADA DEL MUSEO. LLEVA EN SUS MANOS UN PAQUETE ENVUELTO EN PAPEL MADERA. SONTAG LO ESPERA EN LA ESCALINATA, FUMANDO. LE SACA EL PAQUETE DE LAS MANOS, COMPRUEBA SU PESO PERO LUEGO SE LO DEVUELVE ENSEGUIDA.

SONTAG

Me había olvidado lo liviano que son estos bichos. Puntual como siempre, Campos. Esta vez trabajaste en tiempo record.

CAMPOS

No me gusta trabajar así. Ni siquiera pude esperar que se secara la pintura.

SONTAG

Pero era fundamental que llegáramos a tiempo. Hoy nos jugamos el trabajo de varios meses. Ya lo tengo apalabrado al director para que nos ocupemos de refaccionar toda la sala. Me hice tarjetas nuevas. Mirá: Campos y Sontag, servicios integrales para museos y coleccionistas.

3. INTERIOR. DIA. RECORREN LA SALA DE LOS DIORAMAS. CAMPOS DESENVUELVE LA PIEZA Y SE AGACHA PARA ABRIR LA PUERTA DE UNA VITRINA Y HACERLE UN LUGAR AL NUEVO EJEMPLAR.

SONTAG

Le dije al director: esto es un desastre, todos los bichos apolillados, pero lo vamos a dejar como los grandes museos europeos. El tipo abría los ojos así cuando le hablaba.

CAMPOS ABRE EL PAQUETE Y SACA EL ANIMAL. SE LO TIENDE A SONTAG, QUE LO RECHAZA CON ASCO.

CAMPOS

¿Le hablaste de los problemas de humedad que encontré?

SONTAG

Cuando hacés un negocio, no tenés que empezar por los problemas. Si algo aprendí en tantos años, es que todo el mundo está podrido de su trabajo. Los gerentes de supermercados odian los supermercados y los directores de museos odian a los museos. El secreto del éxito está en ofrecer comodidad, y no problemas. El hartazgo es una ley

universal. Yo al director le hablo de los gustos que compartimos: la pintura flamenca, los coleópteros, Beethoven...

CAMPOS:

Nunca escuchás música clásica.

SONTAG:

Pero siempre me informo antes de una entrevista. Y además, no hay como encontrar un enemigo en común. El odia a los paleontólogos, está cansado de que los dinosaurios sean las estrellas de los museos. Y bien, le dije: como alguien puede preferir esos montones de huesos,

(SONTAG MIRA A LOS OJOS AL PEQUEÑO MAMIFERO EMBALSAMADO)

...a estos otros animales, que parecen...tan vivos.

CAMPOS SE PONE DE PIE Y SE MAREA. SE APOYA EN LA VITRINA
SONTAG SE ALARMA Y LO SOSTIENE.

CAMPOS

Es un mareo, nada más. Siempre me pasa cuando estoy agachado y me paro de golpe.

SONTAG

Pensé que era lo otro. ¿Cómo anda el tratamiento?

CAMPOS, INSTINTICAMENTE, SE LLEVA LA MANO A LA PLACA QUE CUELGA DE SU CUELLO.

CAMPOS

Muy bien, mientras no me olvide de tomar las pastillas. Hace tiempo que no tengo un ataque.

4.INTERIOR. DIA. RECEPCION DEL MUSEO. MIENTRAS SONTAG Y CAMPOS ESPERAN JUNTO A LA BOLETERIA, BAJA UNA SECRETARIA PARA IR A SU ENCUENTRO.

SECRETARIA

El director salió unos minutos, pero me pidió que lo esperasen, que ya vuelve. ¿Quieren esperar arriba?

SONTAG

Espero acá, gracias.

SE ACERCA A LA PUERTA PARA PODER FUMAR. CAMPOS LO SIGUE. ACABA DE ESTACIONAR FRENTE AL MUSEO UN CAMION DE CAUDALES, DE DONDE BAJAN DOS GUARDIAS CON SACAS DE DINERO.

SONTAG

Día de pago del personal. Hay que portarse bien con esta gente. No hacer movimientos bruscos. Los asaltan tan seguido que están muy alterados.

CAMPOS

Es tan fácil robarlos.

SONTAG

¿Fácil? Para agujerear ese camión necesitás un tanque.

CAMPOS

Pero afuera del camión son tan vulnerables como vos y yo. Mirá bien: son tres hombres. Lo que necesitás es destruir esa unión, ponerlos en espacios separados. Darles a cada uno un problema distinto. Uno se queda en el camión: ya está, no sabe qué pasa dentro del museo. A otro le echas con esos aerosoles irritantes que le venden a las mujeres, y al tercero le apuntás a la cabeza. O esposás a uno y al otro le das un golpe. El método no importa. Lo fundamental es usar para cada uno un recurso distinto. Si comparten la misma

situación se dan confianza, se vuelven más fuertes. Aislados, son más vulnerables. Después sacás el dinero por la otra puerta. Y ya está. Así de simple. No se van a hacer matar por dinero ajeno.

SONTAG

¿Y por qué fallan tan seguido los chorros?

CAMPOS

Porque son idiotas. Las personas con cerebro se dedican a otra cosa.

SONTAG

Tendrías que escribir novelas policiales...

CAMPOS

No sé escribir...

SONTAG

O a ser el cerebro de los atracos. El villano que dirige todo desde las sombras. Después de haberte visto trabajar con tanta obsesión en tus animalitos, no te imagino con un chumbo en la mano...

CAMPOS

Los asaltantes podrían aprender mucho de un taxidermista. Se concentran en el peligro y en el dinero, nada más, nunca tienen una visión de conjunto. Y si hay algo que mi trabajo enseña, es a tener una visión de conjunto. Una vez que uno se representa en la imaginación cada detalle, la ejecución es lo más fácil.

SONTAG

Después de que liquide este asunto, me voy al sur, para ver a ese coleccionista loco del que te hablé. Petersen. Tiene mucha plata y tenemos que venderle todo lo que podamos. Su pasión siempre fueron los animales embalsamados, pero su esposa no se lo permitía. La vieja murió hace año y medio y

Storyboard

En el proceso final de *El aura*, puede verse la secuencia en la que el taxidermista sigue a un ladrón y lo ve morir.







Entrevista con Fabián Bielinsky

Por Mariano Colalongo y Álvaro Fuentes

Mientras retirábamos la revista de la imprenta nos enteramos de la muerte de Fabián Bielinsky, el entrevistado de este número. El 21 de abril nos montamos en el Roca para hacer el trayecto La Plata-Buenos Aires (era una mañana radiante) y llegamos a la casa de Bielinsky; una casa cómoda y luminosa con una especie de sala de cine, un *home theater* y estantes con DVD de clásicos norteamericanos (unas cuatrocientas películas). Bielinsky fue amable y generoso con nosotros: expuso sus ideas y se ocupó de dejar en claro sus posturas. Creemos que lo que dijo es muy interesante, porque forma parte de un debate que él quería abrir explícitamente. Por eso —y por todo lo demás— la noticia golpeó con la fuerza de un martillo.

Eran cerca de las nueve de la mañana. En el tren para Buenos Aires, rumbo a la entrevista prevista para las once, estábamos inquietos: se suponía que íbamos a preguntarle algo sobre el Festival de Mar del Plata aprovechando que había sido jurado (al menos en eso habíamos quedado), y ni siquiera sabíamos con precisión cómo habían sido asignados los premios. ¿Qué podíamos preguntarle? Algo medianamente interesante que no pusiera en evidencia que no estábamos para entrar en detalles.

Él iniciaría la conversación sacando el tema de la nota de Marcelo Scotti, quien criticaba su película en nuestro número anterior; tema que rápidamente relacionó con el de la enorme distancia entre una película y todo intento posterior de la crítica por racionalizarla. Él solito comenzó por contarnos sobre Mar del Plata.

—Acabo de ser jurado en Mar del Plata. Fue la confirmación de lo estéril del esfuerzo por racionalizar la mirada sobre una película; más que racionalizar, lo que se puede hacer es intentar compatibilizar: cada mirada es un mundo diverso. Lo sabía, pero tuve que estar sentado junto a esos otros tipos (cada uno fundamentando exactamente lo opuesto que el otro sobre la misma película) para darme cuenta de que todo este asunto es casi absurdo. Primero, juzgar la película por ser peor que otras y, después, aceptar la increíble amplitud de miradas. Justamente por eso, cierta homogeneidad en la mirada o en la opinión (o consensos muy generalizados sobre algunas películas) es casi neurológica. Ni siquiera depende de la calidad de la película; depende de algunos otros elementos, de posiciones donde se ubican las sensibilidades de los espectadores, del tipo de liviandad (o no) que tenga, etcétera. Cosa que te pone en el lugar justo como para que, a diferencia de lo habitual, el 99% de quien la ve se coloque más o menos en el mismo lugar y tenga la misma opinión.

DOS PELÍCULAS

—¿Qué balance hacés del camino recorrido de una a otra película?

—Bueno, yo me alegro mucho de haber hecho lo que hice en cuanto a la obra en conjunto. Tenía la convicción de abrir el panorama hacia otros espacios completamente diferentes para poder, justamente, ser dueño de mis decisiones y del campo por explorar. Y eso, más allá de los riesgos que implicaba, riesgos conocidos, era lo que quería hacer. En los peores momentos, cuando desconfiaba mucho de la película y veía todo negro (porque eso pasa), me decía: aunque más no sea, que esto sirva para que nadie sepa qué esperar de la tercera. Obviamente no todo el mundo aplaudió, no como en *Nueve reinas*. *El aura* ocupaba un poco ese espacio: “Yo no hago esto. Yo hago desde aquí hasta acá, hasta abarcar un panorama que no

tenga demasiados límites”. Sé que *Nueve reinas* generó un gran impacto popular: la vieron un millón y medio de personas en el cine, y después debe haber habido tres o cuatro millones más que la vieron en la televisión o en video. Y además era una película que podía resultar particularmente simpática o cercana a una enorme cantidad de gente. *El aura* es efectivamente lo opuesto, trabaja en un sentido opuesto en otros cien elementos. Así que yo tenía muy claro que una enorme cantidad de gente iba a ir a buscar lo que vio la última vez y no lo iba a encontrar. De hecho, yo sabía (y sé) que mucha gente que fue a ver *El aura* no lo hubiera hecho si no hubiera existido *Nueve reinas*. Digamos, mucha gente que fue a ver *El aura* no era público de *El aura*.

—¿Puede ser que hables más de vos en *El aura* que en *Nueve reinas*?

—*El aura*, sin dudas, es una película más personal, pero desde un lugar diferente. Ciertas atmósferas internas, cierto trabajo interno sobre el personaje vinculado a ciertas obsesiones o fantasías o pensamientos que son míos. Sin dudas, se trata de una película más personal y de algún modo más cercana a mí. Me acuerdo de que estábamos editando en Bariloche mismo, donde estábamos filmando; agarramos las escenas que teníamos más o menos armadas y juntamos a todo el equipo para una proyección. Fue una experiencia muy rara porque se trataba de un estreno a mitad de la filmación, y me acuerdo de que Darín me dice: “Sos vos, eso que aparece en la pantalla sos vos”; cosa llamativa porque eso que proyectamos era muy intenso y reconcentrado. Sí, la verdad es que hay un componente personal en términos de atmósfera, de clima, de un nivel de obsesión: esas intensidades. Es lo que hace que la película se reciba de esa manera porque, justamente, cuanto más personal te ponés más se dividen las aguas de la sensibilidad del espectador.

En general, en *El aura* son todos personajes muy oscuros, son todos bastante desagradables. Nadie parece tener un costado mínimamente noble. Es un mundo oscuro, de gente oscura. Particularmente, el protagonista es por momentos detestable, encima es seco, es todo lo contrario del carisma o la seducción. Ahora, la idea era esa: quería hacer eso, quería hacer un ejercicio de riesgo. Porque la verdad es que puede pasar lo que dice este comentario [se refiere al comentario de Marcelo Scotti en *La ventana indiscreta*]: el tipo deja de interesarte de tan cerrado

y de tan seco y de tan asqueroso. Hay gente a la que le pasó eso. Pero justamente es hora de ver hasta dónde llega la identificación; ese es uno de los laburos que hice en la película. Es casi un experimento porque, al fin y al cabo, uno aprende a hacer películas haciendo películas. La paradoja es esa. Uno no hace como los pintores o los escritores, no hace las páginas o los cuadros y los tira a la basura y vuelve a pintar. Acá cada ejercicio tenés que ir a estrenarlo (y defenderlo después y bancarte lo que pasa); es decir, uno aprende haciéndolo. Entonces, mi idea era ver qué pasa si uno fuerza un poco las cosas. Ese fue uno de los objetivos, de la misma manera en que había otros objetivos: romper las expectativas, ya no solo las que se generan en torno a uno, sino las expectativas que se generan con respecto al género, al género y a las reglas... El género es eso: unas reglas que uno sigue, y después el argumento se construye casi por separado. ¿Qué pasa con el espectador que cree que va a ver una cosa y termina viendo otra? ¿Qué pasa si los elementos del género comienzan a trastocarse y a enfermarse y a volverse extraños y a perder el sentido? ¿Qué pasa si los ritmos que se supone que deben aparecer no son los que aparecen; si algunos nexos que debían cerrar no cierran; si los personajes que, casi por definición, deberían terminar juntos no terminan juntos? Una serie de rupturas con lo habitual en el género que me parecía muy interesante para explorar. La película es una especie de gran salto de comunicación con el espectador. A mí me interesa el cine, es lo que más me interesa, por sobre todos los conceptos temáticos que uno maneja. Y explorar las herramientas y usarlas, y disfrutar y encontrar el placer y la belleza de lo estrictamente cinematográfico. Esta cinemateca, con esos monstruos, que de a poquito voy a ir armando (tengo Clint Eastwood, tengo Billy Wilder, John Ford; acá hay un poco de De Palma, de Sam Peckinpah, de Walter Hill...) tiene que ver con eso. Tiene que ver con lo que yo vi, con el aprendizaje que yo hice, y con los espacios que difunden específicamente lo cinematográfico. Bueno, es el cine que más me gusta...

LA POLÉMICA EN TORNO AL POLICIAL

—¿Por qué el género policial?

—Es lo que yo particularmente mamé. De todas maneras no me siento limitado a eso, pero por ahora me siento muy cómodo, y también es un espacio para hablar

de otras cosas. Para mí representa un atractivo, pero honestamente no es limitativo. Tengo ganas de hacer otras cosas, tengo ganas de hacer comedia, drama; la comedia negra es un género que me gusta mucho... Lo que sí siento es que es lo primero que aparece; el tema de la trama como sustento de la película, por alguna razón, lo siento especialmente ligado a las idas y vueltas del género policial, en el que lo que sucede y la forma en que eso se va desarrollando generan una estructura muy fuerte de sostenimiento de la película *per se*. Además, uno puede profundizar sobre algunos personajes y sobre otros, lo que a su vez le va a dar mayor carnadura, mayor volumen a todo. En lo policial, la historia por sí misma suele ser un sostén suficiente, por su esencia de avance muy conectado a la atención y a la tensión de los espectadores respecto de lo que va sucediendo. Por eso, de algún modo, me surgió como primera opción. Aparte de que el mundo del delito me resulta fascinante... Si uno quiere, tanto *Nueve reinas* como *El aura* son policiales, pero no tienen policías ni a un millón de kilómetros. Está visto desde otro lado.

—En torno a la polémica que había desatado la nota [otra vez Scotti], yo propuse la hipótesis de que vos no le dabas tanta importancia a la trama, que te servía como un marco general, pero te interesaba más el ritmo del relato...

—En *El aura* sí, en *Nueve reinas* no. Es cierto, porque eso también es parte del riesgo de que algunos espectadores se vean sorprendidos o traicionados en su expectativa; porque lo policial, efectivamente, pasa a un segundo plano, es una especie de drama disfrazado de policial. Pero encima tiene elementos concretos, ciertos enganches, ciertos giros, que hacen que parezca todo el tiempo que estoy trabajando sobre una película policial en la que es muy importante lo que pasa o lo que deja de pasar. Y la verdad es que quizá al principio era así, quizá cuando empecé a escribir tenía más que ver con eso. Pero en el desarrollo fue apareciendo más la atmósfera general del relato, el clima y el mundo interior del personaje, y el tema del punto de vista, ya que a través del universo del personaje es como accedemos a la historia, y no de un modo objetivo... Entonces eso fue ganando preeminencia, y me di cuenta de que empezar a ablandar ciertos elementos de lo policial y de la trama policial era lo que correspondía. Me acuerdo de cuando vi *Río místico* [*Mystic River*, 2003], de Clint Eastwood: a

uno no le había gustado, y dio dos o tres ejemplos de ciertos nexos que no cerraban. Yo también los había notado, porque normalmente esas son cosas que me molestan (y mucho): todo-tiene-que-encajar. Sin embargo, a mí me importaba tres carajos eso, porque mi sensación es que no es un policial, sino que es una tragedia con formas del policial. Es una tragedia. Lo que importa acá es la relación entre los personajes y la forma en que esa tragedia se desenvuelve y efectivamente llega a lo inevitable, tal como son las tragedias. Pero claramente había otros elementos, incluso peores que los que señalaba aquella persona, que no me parecieron importantes porque para mí la cosa pasaba por otro lado. Y algo de eso había aquí también.

LA PATA RENGU DEL CINE ARGENTINO

—¿Qué pensás del actual cine argentino?

—Me parece que es menos feliz de lo que todo el mundo piensa. Y esto me incluye, cualquier cosa que diga del cine argentino me incluye. Me parece que hay (o hubo, al menos) una especie de euforia. Tiene algunos elementos reales: hay mucha más producción, hay gente joven que hace cosas diferentes, pero también pienso que estamos un poco rengos. Hay algunas películas que no lo son, que son videos que terminan en salas de cine vistos por doscientas personas, cuando seguramente habría que construir espacios más específicos para ese material, que tengan que ver con universidades y espacios como los que existen en otros lugares del mundo. Ni que hablar de la televisión, que es un espacio muy adecuado para ciertos materiales, donde serían vistos por infinitamente más gente sin pasar por las monstruosas dificultades que implica hacer todo lo que hay que hacer para terminar en el cine. Eso para empezar. Después el hecho de que es cierto que filmamos sesenta películas, pero solo cinco superan la barrera de los cincuenta mil espectadores, que no es poca cosa. Es un fenómeno que hay que analizar, porque agitar el número como una bandera no sirve por sí solo; hay que ver realmente qué significan y por qué pasan las cosas. Y después, algo que tiene que ver más con mi gusto por el cine, creo que hay una tendencia generalizada hacia un tipo de cine que está muy bueno, que es interesante, que es más personal, más de arte y ensayo, pero que solo es un aspecto, una de las múltiples variantes de lo cinematográfico. Y que está muy pobre y muy rengo en todo lo que tiene que ver con la clase de cine que, por un lado, genera

una relación más fluida con el espectador, y por otro lado es la que sostiene a la industria como tal, digamos, la que hace que las cosas continúen y siga habiendo empresas productoras y productores interesados y gente trabajando y técnicos y demás. Pero el cine de género está como muy escuálido, el cine que trabaja más sobre historias y abarca a diferentes clases de gente. Siento que hay una carencia de una zona, una especie de acromegalia de un tipo de actividad, y una debilidad medio congénita de la otra.

EL LENGUAJE DEL CINE

—Nos llamó la atención el asombro que mostrabas en el *making of* de *Nueve reinas*, de ese pasaje de un lenguaje (ideal) que es el guion a un lenguaje, digamos, de objetos reales en el set. Ahí había una definición del cine que nos parecía importante, porque tenías que buscar el equilibrio entre el libro y esa realidad que filmar...

—Me parece que tiene que ver con estas dos grandes etapas y también con la esencia representacional o práctica que tiene el cine en cuanto a que se nutre de elementos concretos, de frases fotográficas. Necesita elementos concretos para suplantar los conceptos teóricos, o las ideas teóricas previas. Son dos etapas tan diferenciadas... Lo interesante es que al escribir uno los guiones está muy inmerso en la primera etapa, en la de la fantasía pura, la del pensamiento puro. Uno no recibe el guion de otro, lo que de todas maneras generaría un mecanismo parecido; así como uno lee literatura e imagina lo que lee, recibe un guion y se produce ese mismo fenómeno de abstracción. Pero cuando uno los crea de la nada, de cero, son ideas puras y me parece que el fenómeno se hace más contundente y más visible, y también más difícil de cruzar. Llega el momento en que uno tiene que matar al que imagina para dar paso al que usa elementos concretos para ilustrar. Es difícil, sobre todo si se trata de una misma persona.

—Pareciera que la literatura tiene más posibilidades de fantasear o que, probablemente, el cine limita un poco la fantasía o la concretiza...

—Sí, es cierto, la literatura nunca necesita de elementos reales para finalizar el fenó-

meno; se materializa en ideas puras, en lenguaje e ideas puras. Y acá tenés que hacer ese esfuerzo. Y sí, efectivamente, empezar a seleccionar esos elementos concretos para reemplazar los elementos abstractos puros que tenías en la cabeza es un paso crucial, y yo creo que de la correcta administración de ese fenómeno depende mucho el éxito ya no de la película, sino de uno como director. Cómo tener la fuerza necesaria para mantener lo esencial, y la flexibilidad necesaria para encontrar los reemplazos adecuados e imprescindibles e inexorables entre un mundo y el otro. La flexibilidad no solo para aceptar, sino para encontrar las mejoras o las ventajas que pueda traer cambiar este elemento original por este otro concreto: este actor, este lugar, esta relación entre estos actores, lo que surja entre los dos tipos y el espacio en el que se encuentran, un tipo de luz concreto; la lista es infinita. La complejidad de la tarea también es enorme. Es curioso, una actividad de semejante nivel de complejidad como dirigir es una de las pocas a las que se les anima cualquiera. A nadie se le ocurre decir “toco bien la flauta dulce, me parece que voy a dirigir una orquesta sinfónica”, sin embargo se le animan al cine. El cine es de un nivel de complejidad... Hay que tener un conocimiento de tantas cosas que tienen que ver con el oficio, y encima de otras cosas como el acercamiento sensible a los actores, una comprensión de una serie de elementos. Es una combinación de la tarea de muchísima gente, durante muchísimo tiempo, en una forma extremadamente parcializada; lo que hace que uno deba tener un concepto general permanente en la cabeza para tratar de que todas esas piezas desunidas tengan algún sentido... Antes de pisar un set como director tiene que pasar un buen tiempo, hay que entender la actividad, es un oficio muy complejo y, como en todo oficio, hay que estar ahí.

Publicada originalmente en *La ventana indiscreta – Revista de cine y filosofía* #3, 2006. Álvaro Fuentes y Mariano Colalongo son los directores de la revista.





La lista

Nadie crea estos pequeños gestos para que sean impresos en un libro. Eso seguro. Perdón, entonces, Fabián Bielinsky. Pero en una ocasión, frente a la decisión de dedicarse al cine dicha en voz alta y clara por parte de alguien muy cercano y joven, el director decidió regalarle esta lista. Sin ser exhaustiva, sin dejar de celebrarse caprichosa (aunque sentida), la enorme lista tiene esos clásicos que estaban en los órganos y en las palabras de Bielinsky. Pero lo mejor –bien se sabe al mirar cada gesto de quien no está– son las sorpresas; esos pequeños exabruptos que ayudan a entender determinados movimientos, que aunque contados no dejan de ser expansivos en el cine argentino. Cualquiera que haya leído dos líneas sobre Bielinsky sabe una cosa: amaba el cine, era un adorador desesperado de las películas y sabía que eso, sin dudas, define nuestra moral y nuestro lugar en el mundo. Sueña exagerado, pero la cinefilia es precisamente eso: saber explorar el mundo, una forma del mundo (la creada por las ideas de otros), simplemente para encontrar en esas obras aquello que está dentro de nosotros y no podemos definir. ¿O por qué otra razón, además de la sorpresa, Bielinsky crearía dos películas que, si bien no se oponen claramente, no son formulaicas sino que crean dos extremos posibles de oscuridad e industria? Entonces, hoy, con el cine argentino siempre fantaseando sobre qué hubiera sido de él si Bielinsky no hubiera fallecido en un casting en San Pablo, publicamos esta lista, pequeña, ínfima, creada con cariño en un pequeño faro.

La lista no es otra cosa que eso: una enumeración de películas que Bielinsky consideraba vitales, necesarias, y que, para él, debían circular (de la forma que fuera) en el cuerpo de cualquiera que decidiera que el cine sería algo más que un mero consumo cultural. Es posible confirmar esa creencia hoy, considerando su ausencia, en cada garabato y cada obsesión para con el cine y sobre su obra (muchas veces cuando todavía era una obsesión y nada más) pergeñada en una libreta (Cristina, su mujer, siempre cuenta que Fabián anotaba todo una y otra vez, y cualquiera con acceso a sus archivos puede ver que era cierto: no es extraño encontrarse tres veces con exactamente el mismo listado de ideas manuscrito y –plus– una versión escrita en un Word e impresa).

LISTA DE PELÍCULAS

2001: Odisea del espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)

Alien, el octavo pasajero (*Alien*, Ridley Scott, 1979)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

Apocalipsis Now (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Terciopelo azul (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)

Simplemente sangre (*Blood Simple*, Joel y Ethan Coen, 1984)

Cabaret (Bob Fosse, 1972)

El show debe seguir (*All That Jazz*, Bob Fosse, 1979)

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Trampa 22 (*Catch-22*, Mike Nichols, 1970)

El ciudadano (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

Crímenes y pecados (*Crimes and Misdemeanors*, Woody Allen, 1989)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971)

La violencia está en nosotros (*Deliverance*, John Boorman, 1972)

Tarde de perros (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975)

Busco mi destino (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969)

El espíritu de la colmena (Victor Erice, 1973)

Encuentros cercanos del tercer tipo (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977)

Fargo (Joel y Ethan Coen, 1996)

Ocho y medio (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963)

Buenos muchachos (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and Her Sisters*, Woody Allen, 1986)

¡Qué bello es vivir! (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)

La noche americana (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973)

Alas del deseo (*Der Himmel über Berlin*, Win Wenders, 1987)

Memento (Christopher Nolan, 2000)

Perdidos en la noche (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)

Expreso de medianoche (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978). En la lista original, Bielinsky aclara –cosa que no hace en otras películas–: DRAMA.

De paseo a la muerte (*Miller's Crossing*, Joel y Ethan Coen, 1990)

Mi bella dama (*My Fair Lady*, George Cukor, 1964)

Intriga internacional (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)

Atrapado sin salida (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975)

La patrulla infernal (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957)

El fantasma del paraíso (*Phantom of the Paradise*, Brian De Palma, 1974)

Psicosis (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960)

Embriagado de amor (Punch-Drunk Love), Paul Thomas Anderson, 2002)

Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)

Toro salvaje (Raging Bull), Martin Scorsese, 1980)

Una Eva y dos Adanes (Some Like It Hot), Billy Wilder, 1959)

El ocaso de una vida (Sunset Boulevard), Billy Wilder, 1950)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Después de hora (After Hours), Martin Scorsese, 1985)

La conversación (The Conversation), Francis Ford Coppola, 1974)

El Padrino (The Godfather), Francis Ford Coppola, 1972)

El Padrino II (The Godfather: Part II), Francis Ford Coppola, 1974)

Los duelistas (The Duellists), Ridley Scott, 1977)

El exorcista (The Exorcist), William Friedkin, 1973)

Ambiciones prohibidas (The Grifters), Stephen Frears, 1990)

El resplandor (The Shining), Stanley Kubrick, 1980)

El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1958)

Terminator (James Cameron, 1984)

El año que vivimos en peligro (The Year of Living Dangerously), Peter Weir, 1982)

Los imperdonables (Unforgiven), Clint Eastwood, 1992)

Vértigo (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958)

Testigo de cargo (Witness for the Prosecution), Billy Wilder, 1957)



Decir que Fabián Bielinsky (Buenos Aires, 1959 - San Pablo, 2006) fue un fulgor es un poco injusto. Es negar su vida en el cine y para el cine, sus publicidades, sus cortos, sus pasiones cultivadas, cuidadas y contagiadas a quien se prestara. Pero aquellos que lo descubrimos con *Nueve reinas* (2000) y *El aura* (2005) lo vivimos así. En cinco años, dos películas, dos rayos de luz, dos líneas trazadas en el cine argentino industrial. La invención del mejor Darín, la cinefilia haciendo martingala con la idiosincrasia (y viceversa), la mirada perfecta, asfixiante y como una trampa feliz: Bielinsky nos cambió. Diez años después de su muerte (aquella piña a las costillas del cine argentino y sus posibilidades), el Bafici le rinde un sentido homenaje. Una exhibición, sus películas y este libro, en el que se busca capturar por un instante la luz de Bielinsky, desde Ricardo Darín y sus anécdotas hasta un detallado y adictivo detrás de escena de *Nueve reinas*, pasando por un archivo del propio director. Aquella luz nos marcó para siempre, y no podemos dejar de imaginarla (pocas películas duelen tanto como las que Bielinsky no llegó a filmar). Y es eso lo que queremos saludar y celebrar en *El fulgor - Ideas sobre Fabián Bielinsky*.

DEL 13 AL 24 DE ABRIL | 2016

BAFICI

[18] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE



Buenos Aires Ciudad