

Entrevista a Carlos Sorin

Sandrine Cornu



*realizada por Sandrine Cornu en Dreux (Francia)
el 14 de marzo de 2013
durante el festival «Regards d'Ailleurs : filmer l'Argentine »*

Sandrine Cornu : Usted empezó como director de fotografía...

Carlos Sorin: Yo empecé como técnico, asistente de cámara, director de fotografía, director de cine publicitario y luego director pero vengo de la técnica.

SC : Me contó que trabajó con Miguel Bejo... ¿Trabajó con otros directores?

CS : Sí, trabajé con directores argentinos de aquella época como Luis Puenzo, Marcelo Piñeyro pero fundamentalmente yo trabajaba en el área de la publicidad, de los comerciales. Trabajé en la primera película de un director que vivió mucho tiempo acá en París que se llama Edgardo Cozarinsky. También escribí un guión con Fabián Bielinsky pero no se hizo por su muerte prematura y el deseo de su esposa de recuperar el guión.

SC : Trabajó unos treinta años en la publicidad...

CS : Demasiados.

SC : ¿Nunca piensa volver a la publicidad ?

CS : Espero que no.

SC : Si no fuera en Patagonia ¿dónde le gustaría rodar? ¿ En qué país?

CS : No, en un país no. Depende de la idea. Hoy te conté una idea...

SC : Sí.

CS : La historia se desarrolla en Texas. No es que me guste filmar en Texas pero la historia sí me gusta y hay que filmarla en Texas. Yo no pienso en el lugar.

SC : Yo pensaba en Woody Allen que rodó en Barcelona, en París...

CS : No es mi caso. Él genera historias en función de ese recorrido casi turístico pero no es mi caso. Un lugar no diría que es un accesorio pero nada más que es un fondo. Mis películas son películas de personajes, no de lugar ni de acción.

SC : Me habló antes de sus influencias cinematográficas, de la *nouvelle vague*, pienso mucho en Rohmer, por el azar que tiene un papel importante en sus películas también...

CS : Sí, sí. Me acuerdo de una cosa, en el festival de Venecia del 86, yo gané el León de plata con mi primera película y Rohmer ganó el León de oro ese mismo año. Y el presidente del jurado era Alain Robbe Grillet. En toda la *nouvelle vague*, hay una especie de cotidianidad. A veces es más lírica como en el caso de Truffaut o más intelectual como en el caso de Godard, pero en Rohmer hay una cotidianidad, una poética a partir del cotidiano de los personajes.

SC : ¿Y el azar?

CS : Hay un cuento maravilloso de Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, y sostiene la idea de que por cada decisión tomada siempre está la otra, entonces hay como otra realidad de todas las cosas que no hicimos. Precioso cuento...

SC : ¿Lo de los « no actores » también viene de la *nouvelle vague* o del neorrealismo?

CS : No, me vino de un comercial que yo hice antes pero de cualquier manera hay antecedentes ilustres como Vittorio de Sica, *El ladrón de bicicleta*, y mucho más reciente el cine iraní de Kiarostami que me ha influenciado mucho pues utilizaba actores pero también gente que era lo que era...

SC : ¿Y en España he leído que le gustaba Buñuel ?

CS : Hay cosas constantes en mi vida como Buñuel. Buñuel fue un maestro... No sé si me influyó pero adoro a Buñuel y su humor, su delirio esencialmente. Me hubiese encantado conocerlo personalmente porque sospecho que no debía ser muy distinto de sus películas.

SC : ¿Usted sólo trabaja con actores argentinos?

CS : No, he trabajado mi segunda película con Daniel Day Lewis..

SC : Es verdad...

CS : Yo filmo con actores argentinos porque mis personajes son argentinos. Depende de la historia. Yo trato de entrar en la historia sin demasiados preconceptos y gastos presupuestarios. Yo no puedo hacer una película de 4 millones de euros y no puedo generar un proyecto así o por lo menos pienso que no lo puedo, capaz que sí...

SC : En 2004 ha participado en la película *18 J* sobre el atentado. ¿Es su única película “comprometida”?

CS : Es la primera que se refiere a un hecho concreto digamos. En mis películas lo social existe evidentemente, en *Bombón el perro* hay un hecho social que es la desocupación, pero es la única película que se refiere a un hecho real concreto que ocurrió. Mi película era muy sencilla, conseguí las fotos, los retratos de las víctimas y era una tras otra mirando a cámara con un aire de Haendel. Para mí, los rostros, las miradas de los que fueron y murieron era una cosa tan dramática que era más fuerte que una ficción.

SC : La mirada es muy importante en su cine...

CS : Sí, para mí es lo primero que miro cuando tengo a un actor o no actor. En mi cine es lo más importante.

SC : Hubo y hay en Argentina muchas películas sobre la dictadura, los desaparecidos, la política... ¿usted no trata de política en sus películas?

CS : Yo pienso que el cine argentino, los directores, tenemos una deuda con este tema... Quizás ahora con la distancia, uno pueda afrontar el tema de otra manera porque en la inmediatez quizás no sea lo mejor. El cine europeo de la posguerra dio películas ... especialmente el cine polaco o el cine ruso e

incluso el alemán... Así que yo pienso que es una deuda, nosotros todavía tenemos que hacer una película sobre los años de fuego de la dictadura, de los desaparecidos. Todavía falta una película importante.

SC : Hubo la de Luis Puenzo... que tuvo un Óscar... Además usted trabajó con él...

CS : La película de Luis, claro. Con Luis trabajé, no en esa película sino en comerciales. Su película fue muy importante sí, además fue hecha inmediatamente al final de la dictadura. Yo en ese momento hacía *La Película del Rey*. Pero todavía falta una película con una distancia más reflexiva, no sé más definitiva, pienso que falta. No es que yo me la haya propuesto hacer pero me da la impresión de que todavía no está.

SC : Me ha dicho antes que la película de la que más contento está es *La Ventana*. ¿ Por qué?

CS : *La Ventana* porque es como cuando uno tiene un hijo desvalido (risas) porque es una película muy muy frágil, comercialmente hablando e incluso narrativamente porque si no estás muy atento, la película se disuelve. Comercialmente frágil porque narra el último día de un viejo. No vas a convocar multitudes con un tema así.

SC : ¿ Y *Amour* de Haneke?

CS : Bueno sí pero *Amour* llega en otro momento y además es una obra convulsionante. Éste era el último día de un viejo pero de una muerte natural, no de manera provocada como *Amour*, con una muerte de enfermedad y desesperación. Ésta es una muerte calma. Te diría que en todo caso la referencia más cercana es la película de Sokourov *Madre e Hijo*. Esa película muda, maravillosa, con tiempos largos, en que la madre se va yendo. Ésta está más cerca que la pasión, la energía y el drama de Haneke. Es una película muy calma. Hay una secuencia que en el guión era media hoja nada más y que dura 25 mn. Él que decide escaparse, que lo están cuidando porque está enfermo, y con un paso vacilante recorre su finca, la naturaleza, toda la vida esplendorosa y dura 25 mn, a mí me parece que esta escena está muy bien y en el guión era una cosita chiquita. Es muy frágil, a lo mejor por eso me gusta. Además a mucha gente le ha gustado la película. No es una película experimental ni mucho menos. Pero es frágil y no es fácil de ver.

SC : Ya que es de origen ruso, ¿tiene una relación particular con el cine ruso?

CS : Tengo una relación particular con todo lo ruso: la cultura, la literatura rusa, la música rusa, la historia rusa. No sé por qué. Primero fue un imperio, representa una potencialidad, una cosa atávica, primitiva que se instala en la cultura rusa que me parece fascinante. Y después será lo genético, los ancestros que sé yo... He visto Moscú el año pasado por primera vez y fue un *choc* en mi vida. Pero conozco mucho, mucho, mucho la historia rusa, especialmente la del siglo XX desde la Unión Soviética y hay autores rusos que han influido de cerca o de lejos mi forma de hacer cine y mi manera de ver el mundo. Tengo una foto de cuando fui al cementerio nada más que para poner una flor en la tumba de Tchekhov. Tengo una relación afectiva con la cultura rusa. No sé... serán los genes.

SC : ¿Qué cambia cuando uno se vuelve su propio productor?

CS : No cambia nada. Yo soy productor desde el momento en que estoy generando el proyecto, en el sentido en que estoy pensando en cómo organizar el negocio, que no se me vaya el presupuesto porque no lo voy a poder hacer. Durante el proceso de realización soy director. Como productor soy bastante realista para saber que todo el dinero que yo ponga pero que esté fuera del marco de la pantalla es tirar la plata y que en todo caso puedo evaluar. No hay una disociación entre director y productor, promuevo la función de director porque quiero que las películas estén bien, pero también tengo una noción de realismo, no soy como Michael Cimino pidiendo locuras o Fellini... Sé cuáles son mis límites presupuestarios.

SC : ¿Pero no es difícil?

CS : Antes me peleaba con un productor ahora peleo contra mí mismo. Y cuando el productor y el director no están de acuerdo a menudo es el director quien tiene la última palabra.

SC : ¿Sólo produce sus películas?

CS : Nada más. No, porque no soy productor. Soy productor de mis películas porque no tengo más remedio. No, no es que no tenga otro remedio, es que me meto en todo. Y segundo porque soy parte del negocio, soy socio o dueño de la película.

SC : En *Historias Mínimas* actuaba Julia Solomonoff...

CS : También era mi asistente, ahora es productora.

SC : ¿Qué le parece su cine?

CS : A mí me gusta mucho, pero no puedo separar su cine de ella. No veo las películas de Julia como si fuese otra que no conozco... Julia es una persona deliciosa que me incluye en la forma de ver la película, que me encanta.

SC : He leído que se siente cerca del cine de Lucrecia Martel?

CS : No, no me siento cerca del cine de Lucrecia Martel, admiro mucho su cine, en el cine argentino es lo que más me gusta. Me gustó mucho su última película, *Una mujer sin cabeza*, también frágil. Te das cuenta que hay una directora detrás, sin duda no es casualidad.

SC : En cuanto a su última película *Días de pesca*, ¿Cómo surge la idea?

CS : Empezó en la época de *Historias mínimas* y fue cambiando. Qué sé yo... Cada vez que empiezo una película tengo entre 8 y 10 ideas, algunas van avanzando y se caen, algunas llegan a ser un esqueleto, otras llegan a un guión incluso, y luego se caen. No sé porque se caen ni tampoco sé por qué empiezan. De cualquier manera cuando yo estoy buscando una película, estoy muy alerta en todo, en internet, leo los diarios... El disparador de la idea, de la historia porque la idea es una historia, es que estoy muy activo, alerta, buscando 24 horas al día.

SC : *Días de pesca* es su primera película numérica...

CS : Sí, estoy muy contento. No tengo nostalgia... Es como el que escribía a máquina y pasó al ordenador...

SC : Hay muchos miembros de la familia Sorin en la película ¿Le gusta trabajar en clan?

CS : Sí, mi hijo Nicolás Sorin compuso otra vez la música, mi otro hijo Sebastián es foquista, Carolina se ocupó del casting y mi nieto Santiago es el bebé Gianni. Yo hago la película, la produzco y la edito. Mi sueño sería poder hacer una película yo solo.

SC : La secuencia del padre cantando ópera es muy conmovedora...

CS : Tengo una pasión por la ópera. Si pudiera, daría la vuelta al mundo para seguir la temporada de ópera.

SC : Una vez más rueda lejos de Buenos Aires. ¿No le inspira Buenos Aires?

CS : He hecho una película en Buenos Aires, *El Gato desaparece*. Era una película de género, de suspenso. Era un ejercicio de cine, yo lo tomé así. No es más que eso. La hice en Buenos Aires porque era una película de ciudad aunque la mayor parte de la película transcurre en una casa.

SC : ¿Pero no le interesa mucho filmar Buenos Aires?

CS : No, no sé por qué mis historias salen para afuera. No tengo idea... Pero en general mis historias son más rurales, quizás yo asocio esto a filmar como un viaje, mis películas son un viaje, por ejemplo *El camino de San Diego* filmado en 1300 kms. Y siempre es como irse, como estar de vacaciones. De niño, esperaba ir de vacaciones con mis padres al mar; entonces alguna asociación debe haber porque mis historias siempre pasan fuera de la ciudad y en general lejos. Algo debe haber. El irme lo asocio con esa felicidad de la infancia cuando preparamos las valijas para ir de vacaciones.

SC : ¿Por eso es el *road movie* lo que mejor le corresponde?

CS : Sí, al principio fue el *road movie*, mis dos primeras películas son *road movies* y después el *road movie* es muy agotador... Uno para hacer cine, tiene que estar en buena condición física, entonces después hice falsos *road movies*, la última lo es al final, porque hay diferentes lugares pero se estaciona

en un solo lugar, lo filmé prácticamente todo en una casa de campo y en *El gato*, en una casa. Creo que es por cansancio.

SC : Si tuviera que escoger un director o una película argentina de nuestro festival ¿con cuál se quedaría?

CS : Quizás *La Ciénaga*. También *Invasión*, hace mucho que no la vi... Pero muchas de mis grandes pasiones han envejecido con una facilidad... ¿Se parecen a los periódicos no? Uno ve un periódico de la década de los setenta, ochenta, noventa, incluso el de hace una semana como una pieza histórica, pierden vigencia. Hay obras que no, que tras 50 años no, yo veo la *Naranja mecánica* y la película es tan fascinante como el primer día en que la vi, o Buñuel incluso, no todo Buñuel pero buena parte de Buñuel o algunas películas de Bergman. Otras películas fueron grandes decepciones, películas que a mí me marcaron, especialmente películas vanguardistas, el cine vanguardista y el arte vanguardista es el que en general envejece más rápido. Es signo de esos tiempos pero envejece o sea uno puede ver una cosa de Duchamp y es de la época. Pero tú vas al Prado y ves una cosa de El Greco o de Velázquez y eso es de todas las épocas. Yo creo que en general las formas clásicas tienen una solidez que las vanguardias pierden. Las vanguardias son eficientes en la inmediatez después ya es una curiosidad y con el cine vanguardista pasa lo mismo. Una película que yo amé profundamente y cuando la volví a ver la noté vieja es *Hiroshima mon amour* de Resnais. Ahora que vuelvo a ver a Emmanuelle Riva, maravillosa en la película de Haneke, me acordaba. Son películas que envejecen. Yo creo que todo el cine surrealista de Buñuel, René Clair, Jean Cocteau ya uno lo ve como un hecho histórico. Pero uno ve *La grande illusion* de Jean Renoir y la película sigue teniendo la fuerza de una cosa clásica. A pesar de los años pienso que hay que revalorizar las formas clásicas. Me parece que son sólidas. Me parece que Haneke es un clásico.

SC : ¿ Le gusta?

CS : Sí, claro... No es que me gusta, a uno no puede gustarle *Amour*, no es esa la palabra exacta, no, gustar, pero es un cine clásico, sólido. O sea yo creo que dentro de 20 años vemos *Amour* o a la gente que vea *Amour* por primera vez le va a provocar la misma conmoción que provoca ahora, estoy casi seguro. Con ese tipo de películas no hay que esperar 50 años.

SC : Por fin ¿ qué va a cambiar para Argentina un Papa argentino? ¿ Va a ser positivo?

CS : No, un Papa argentino no, un Papa franciscano puede abrir nuevos horizontes, sea argentino, o latinoamericano, es más, me parece más importante que sea jesuita que argentino. Me parece que la Iglesia está necesitando una bocanada de aire fresco ¿no es cierto? Porque mucha gente se fue de la Iglesia, ha perdido muchas ovejas ya (risas). Eso sí es importante. Que sea argentino es anecdótico, a mí no me deja de sorprender, parece como un chiste, casi una *boutade*, pero no es lo importante que sea argentino es más importante que sea franciscano que argentino.