Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: *El grito en la sangre*. Entrevista al director de cine Fernando Musa
Interviewer: Alberto Chamorro
Interviewee: Fernando Musa
Biography: Fernando Musa nació en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba, Argentina. En el año 1976, su padre, que era diputado provincial, fue detenido y encarcelado por los militares. Luego de ser liberado en 1979 se muda con su familia a la ciudad de Buenos Aires donde trabaja como gerente de un estudio de grabación. Allí Fernando tiene sus primeros contactos con personalidades importantes de la radio y del folclore argentino. En 1983 conoce a Leonardo Favio, este encuentro marca un punto de inflexión en su vida. Su vocación por el cine queda definida durante la filmación de *La ciudad oculta* (1990), película dirigida por Osvaldo Andéchaga en la que Musa trabaja como asistente de dirección meritorio. Estudia cine en el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales), lugar del que se gradúa en 1991. A partir de ese momento se dedica totalmente al cine como guionista, productor y director. Entre sus obras se destacan *Fuga de cerebros* (1997), *No sabe no contesta* (2001), *Chiche bombón* (2004) y *El grito en la sangre* (2012).
Date Received: 6/30/2014
Date Published: 2/4/2015

ISSN: 1548-5633

El grito en la sangre. Entrevista al director de cine Fernando Musa

Alberto Chamorro, The University of Arizona

Alberto Chamorro [AC]: Hola, Fernando. Antes que nada, muchas gracias por acceder a esta charla. En vista de tu próximo estreno, me gustaría que nos contaras algo acerca de la película *El grito en la sangre*. ¿Cómo nace el proyecto?

Fernando Musa [FM]: El gusto es mío. Te cuento que la propuesta me llega a través del productor de la película, que me dice que llegaron a mi nombre a través de un proceso de búsqueda que en este momento no viene al caso mencionar. Cuando escuché que era una película de Horacio Guarany me llamó la atención, porque nunca relacioné a Horacio Guarany con el cine. Si bien él hizo películas en los años 70, las hizo como las hacía cualquier cantante de éxito en esa época, ¿no? Pero él no tuvo un perfil ni como actor, ni como director, ni como nada. Entonces, un poco relacionando todo este tema del pasado, yo sentí que esto era como un mandato, una película que yo tenía que hacer. Como guionista que soy me gusta que todo tenga una lógica y dije: "Si en mi vida se sembró la información de que yo estoy cerca del folclore, si lo conocí a Horacio en mis inicios en Buenos Aires…" Entonces, esa cercanía que tenía con esa cultura del interior de Argentina hizo que me entusiasmara y que sintiera que era como un llamado

Fernando Musa durante el rodaje de *El grito en la sangre*.

del destino—llamémoslo así, de alguna manera metafísica. Había probabilidades—yendo un poco a lo que sería física cuántica—, había probabilidades de que la película me tocara. Por mi trayectoria, por amigos en común que tenemos o que teníamos con Horacio. Pero bueno, creo que no lo hubiera hecho en otras circunstancias. No me hubiera entusiasmado hacerlo si no hubiera habido la cercanía que sentía con esa estética. Primero porque el guión que me acercaron no era un guión que a mí me llamara hacer. Entonces, lo que hice fue pedir la novela original, la novela que escribió Horacio y que editó Planeta, creo que se llamaba *Sapucay*. *Sapucay*, explicándole un poquito a la gente, es el grito que pegan los oriundos de… digamos los paisanos oriundos de determinada zona de la Argentina, del Litoral. Es un grito como de alegría, ¿no? Es un grito muy agudo de alegría. Y también es un grito de guerra, es usado como grito de guerra. Y bueno, eso tiene que ver porque justamente la película trata de… la novela trata de la historia de un muchacho, donde hay una leyenda, en algún lugar de la Argentina. Es una metáfora, donde cuando matan a un hombre a traición. El alma de ese hombre no va a descansar en paz hasta que su hijo vengue su muerte, es una historia de venganza. También hay cierta similitud con *Hamlet*, ¿no? La aparición del padre muerto. La novela en sí me pareció muy atractiva, muy cercana a mí. Yo tenía ganas de hacer una película histórica, que tuviera que ver con los gauchos, con lo visual del campo, sentía la necesidad de hacer un cine fuera de Buenos Aires. Todas mis películas anteriores habían sido con la temática urbana, entonces quería salir un poco de todo eso. Así fue que le propuse a Horacio reescribir el guión. Lo hicimos juntos, yo primero hice mi versión, él dio sus pareceres, llegamos a un acuerdo y fue como una especie de *pre-deal*. Yo le dije: "Bueno, yo la hago si el guión con el cual llegamos a buen término me gusta, si no, no la voy a poder hacer. No es que no la quiera hacer, no la voy a sentir así y no la puedo hacer." Porque para mí hacer cine es como estar enamorado, ¿viste? Si no te pasa nada con la historia no podés seguir adelante. Y bueno, así fue. La versión fue rapidísima, creo que fue en un mes, un mes y medio. Pero a Horacio al principio no le convencía, después se convenció más o menos. Después, cuando vio la película terminada le encantó. Así seguimos adelante y ése fue el comienzo. Y después, bueno, fue también una alegría. Es un gran desafío hacer una película de época. Argentina tiene una particularidad. A partir de la inmigración italiana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos cambia la tonada a los argentinos, empezamos a hablar el español con acento italiano. De hecho nos confunden en muchos lados con italianos, por el tono, por la sonoridad del idioma. El gaucho nunca habló con esa tonada, siempre conservó la cosa más arraigada de la Argentina, como se hablaba antes. A mí me preocupaban básicamente varias cosas, entre ellas la verosimilitud de esos textos en boca de actores de hoy. No es fácil decir un texto gauchesco, es como decir, no sé, una poesía de Shakespeare. No cualquier actor lo puede decir. Sin hacer juicio de valor entre una cosa y la otra. Simplemente es que no es fácil tener un texto así en la mano y saber decirlo y que quede verosímil. Sobre todo que quede verosímil porque si no puede quedar impostado, puede quedar falso si lo decís en el español que hablamos hoy. Entonces para esto me resguardé mucho en actores que sabían de eso. Por ejemplo, bueno, Carmen Vallejo, una señora que falleció, la mamá de Selva Alemán. Gran actriz de muchos años de trayectoria, conoce el teatro desde sus comienzos acá en la Argentina. Para hacer el personaje de la bruja, esa bruja que aparece en un momento. Son

personajes que hoy están desaparecidos en la memoria de la gente y en la literatura. Había que traerlos, exhumarlos y traerlos acá. El personaje más parecido a éste que recuerdo, sin ser igual, era la Lechiguana de *Nazareno Cruz y el Lobo*. En esa época, en los años 70, había mucho radioteatro y había todavía esa cultura de lo que eran las historias gauchescas. Hoy ya no están, no existe eso. Horacio en esto fue como una garantía. Era como una especie de consultor permanente, él tenía clarísimo esto. Por ejemplo en los arreos es muy común que el actor—y yo como director no lo sabía—le pegue al caballo con las riendas haciendo ese gesto. Eso no es algo típico del gaucho, el gaucho siempre andaba con un rebenque y le pegaba con el rebenque, jamás le pegaba con las riendas. Esos son detalles que a mí me hicieron caminar sobre terreno seguro sabiendo que esta gente que me estaba rodeando, Horacio, actores como Alberto Benegas o esta señora Carmen Vallejo, estaban como cuidándome la verosimilitud de esos textos y de esas acciones.Y también lo consulté a Luis Landriscina, porque el tema del velorio, al inicio de la película, es muy delicado. Podés caer en la caricatura total. Aquí, en el interior, había lo que se llamaban lloronas. Eran personas que se contrataban para que fueran a llorar a los velorios. Y la verdad es que yo investigué y sí, eso existió. Lo consulté con Luis y él me contó cómo eran los velorios, porque claro, cuando vos le contás a la gente que la familia preparaba un asado para recibir…, no era como una fiesta, pero sí era como una recepción que tenía que poner la familia con todo el dolor a cuestas de tener que despedir a un ser querido. Él me explicó que eso era así porque la gente venía de largas distancias para darle el último adiós. Entonces vos tenías que darles de comer, tenías que darles para dormir, tenías que atenderlos. Ellos te iban a acompañar y terminaba siendo para la familia un peso porque tenían que ocuparse de esa gente también. Entonces me ayudó a comprender eso y creo que logramos un velorio bastante verosímil que tiene que ver con el tema gauchesco. Porque el velorio no es lo importante, lo importante es la acción que va pasando ahí. Las dos o tres situaciones que cuentan esa historia. Me acuerdo de haber buscado, en San Luis, donde filmamos, lo que se llama "viejas lloronas" y no conseguimos ninguna. La única a quien llegamos a acercarnos era una persona que se había muerto un mes antes. Entonces, por testimonios de sus hijos y otros datos logramos hacerlo. Hice un *casting* de lloronas y la verdad que me parecía como muy falso todo. Si bien era real en los velorios yo decidí sacarlo, porque me parecía que no era verosímil para la cultura de hoy. Era algo demasiado bizarro para la concepción actual. Sin embargo era real y había sido así.

AC: Sí, claro. Incluso hay lugares donde todavía existe esa costumbre. Hace poco me comentaron que en un velorio en Paraguay había lloronas.

FM: Nosotros hicimos la producción en Buenos Aires y San Luis y como esas cosas son cosas periféricas, que no hacían a la historia, tampoco investigamos en profundidad. Yo necesitaba caminar sobre terreno seguro y si no era histórico, por lo menos que fuera verosímil, creíble para la historia.

AC: Hablando de personajes creíbles, ¿quién es la actriz que hace el papel de la abuela del protagonista?

FM: Se llama Luisa Calcumil. Es una actriz mapuche, de Neuquén, que me encanta como actriz y como persona. Ella es aborigen, de los pueblos originarios acá de la Argentina. Canta también; tiene un disco. Llegamos a ella a través de una amiga en común que se llama Mabel Curi, que también fue quien me acercó otras personas del elenco. Y sí, Luisa lo hizo verosímil.

AC: Sin dudas. Pensé que ella era nativo hablante del guaraní.

FM: No, no, inclusive le tuvimos que ponerle un *coach* de guaraní porque del mapuche al guaraní… El guaraní tiene sonidos como muy de la garganta, sonidos guturales, y el mapuche tiene vocales más abiertas, tiene el "che," como en tehuelche, mapuche, son como otro tipo de… otra sonoridad. Y también estaba la dificultad de que ella metiera algunas palabras en guaraní; tampoco era todo guaraní. Tuvimos asesores y uno de ellos, en el doblaje, fue un pintor amigo. Mi mujer, que es arquitecta, me dijo "tengo un pintor que habla perfecto guaraní." Entonces lo llevé al doblaje para que le hiciera de *coach*, para que se entendiera por lo menos lo que dice, y así es, ¿no? Sí, fue bastante difícil con Luisa. Hay una anécdota triste de la película. Cuando estábamos filmando esa escena del velorio, esa escena se filmó en dos o tres días. Filmamos dos días y teníamos que volver a filmar el lunes, habíamos terminado un viernes y volvíamos a filmar el lunes. Ella volvió a su ciudad, a Neuquén, y en el viaje muere su madre. Yo no tenía la posibilidad de cambiar la fecha del rodaje porque terminábamos esa semana en esa locación y no había ninguna posibilidad de volver. Ya era una cosa de vida o muerte porque además teníamos que derrumbar esa casa para empezar la obra de la otra. Y ella decidió venir al rodaje. Fue un acto de profesionalidad. Ni siquiera hizo falta que se lo pidiera, lo hizo.

AC: ¿En qué otras películas participó? No recuerdo haberla visto en otros largometrajes.

FM: Ella hizo de protagonista en una película muy importante que se llamó *Gerónima*. También participó en otra película importante que no recuerdo el nombre ahora, pero sí el director, Wullicher. Es una sobre los mapuches, *La nave de los sueños* o algo así, no recuerdo.

AC: Habíamos llegado a la escena del velorio y cómo te había resultado. Dijiste que al final terminaste quitando elementos que eran reales para hacer algo que, al menos, fuera verosímil.

FM: Exactamente. Lo que pasaba con eso es que no solamente no era verosímil sino que sacaba de la situación del velorio. Porque por más bien que estuvieran hechas las lloronas parecía falso. Realmente es falso. Hoy parece como una falta de respeto. Pensemos que Horacio fue un héroe y un prócer y todo eso, pero su mayor auge fue en los años 70. El público de Horacio es un público grande y yo también quería llegar a un público joven. Traté de lograr un término medio para que fuera verosímil y que la gente digiriera esa escena, y yo estoy contento. Me parece que tiene la carga emotiva que tiene que tener y se va generando la angustia que provoca.

AC: Si bien hay cambios en los paisajes donde uno puede llegar a imaginar las pampas, como las escenas de los arreos, mencionaste que toda la película fue filmada en San Luis. ¿También la escena final del protagonista?

FM: Sí. Ese es un parque nacional de San Luis que se llama Sierra de las Quijadas. Todo es San Luis. Las escenas de arreos se filmaron en la estancia donde hicimos la película. O sea, es muy difícil transportar 60 personas para hacer una toma. Entonces lo que hacés es buscar una locación, en este caso una estancia, que te diera diferentes aspectos y, bueno, filmás para un lado, filmás para el otro y vas armando en la cabeza del espectador una ilusión. Las tomas de todo lo que es sierra son en un lugar que se llama El Volcán. Y después en la Sierra de las Quijadas, que es de la misma época geológica que el Cañón del Colorado.

AC: Dos preguntas: El pueblo del protagonista, Aguará Pucú, ¿existe? Siendo un nombre guaraní que hace pensar en ríos y selvas, ¿cómo termina en las sierras?

FM: Aguará Pucú no existe, es un lugar ficticio. El protagonista se va de este lugar. Yo pensé en la verosimilitud de esto, pero

si vos estás en Corrientes y atravesás el río ya estás en Santa Fe, Córdoba, ya estás al toque en otro lugar de la Argentina. No hay que olvidarse que él toma un tren que se lo lleva y lo deja donde está el arreo que es donde se encuentra con Don Chusco.

AC: Es muy cierto. Es más, Aguará Pucú podría estar en el Chaco, donde hay zonas en las que se habla guaraní y se encuentran relativamente cerca de San Luis.

FM: La escena del rancho sucede en El Volcán, de ahí a las Quijadas son 300 km. Todas las sierras que se ven, que son reales, no son del mismo cordón montañoso, pero están a 300 kilómetros.

AC: Entonces, ¿cómo resumirías el trabajo de hacer la película?

FM: Fue una película muy difícil de hacer sobre todo por estar en el medio del campo. Filmamos en un pueblo que se llama Buena Esperanza, que queda al sur de San Luis. Para que te des una idea, nosotros de equipo éramos 65 y el pueblo tenía 600 habitantes.

AC: Un 10 por ciento del pueblo.

FM: Sí, así que ocupamos toda la plaza hotelera del pueblo y lo gracioso fue que fuimos a un Albergue Transitorio, a un Mueble. Entonces la gente del pueblo nos odiaba porque le habíamos sacado el espacio de "recreación." Al principio era gracioso porque golpeaban la puerta para que les abriera y cuando le decía que estaba ocupado decían: "Bueno, esperamos." Y respondía: "¡No, no, no! No esperen porque se quedan a dormir todos." Hasta hubo que adecuar unos espacios en ese motel, porque no había tantas habitaciones para 65 personas. Imagínate que subimos la población del pueblo en un 10 por ciento. Con toda la ayuda, obviamente, del intendente, de las regulaciones municipales. Teníamos a Horacio Guarany y a él le alquilamos una casa. Y aunque parezca mentira, es muy difícil parar una estancia, que es una fábrica, para filmar una película. Entonces, lo que motivó que fuéramos a ese lugar, es que conseguimos una estancia que estaba dispuesta no a parar su producción, pero sí a ceder su casco y la parte de animales, caballos, establos y todo lo demás para la película. También la otra dificultad es que en Argentina se hace un cine de locaciones. Nosotros no podemos construir eso en un estudio porque sería un costo que no tenemos. Entonces ya estaba esa estancia, lo que se ve en la película ya estaba construido, ya estaba hecho, salvo detalles de ambientación y cosas que se hacen. Fue muy difícil la convivencia de seis semanas, porque la gente tiene su rutina, su cafecito, la torta, sale a comer y todo lo demás. El pueblo no tenía café, no tenía bares, no tenía nada. Era la estación de servicio en la ruta para desayunar y el hotel. Logramos después, con el tiempo, que nos armaran un desayuno. Le pagábamos nosotros a una persona, la capacitamos. O sea, porque tampoco tenés gente para hacerlo. El catering, de hecho, lo llevamos de Buenos Aires. La gente de catering era de acá de Buenos Aires. Llegó con su camión y la tuvimos que hospedar; era parte del equipo de la película.

AC: ¿Han hecho un "detrás de las cámaras" o un documental de la producción de la película?

FM: Depende de lo que pase con la película hay muchísimo material para hacerlo. Tengo mucho material, cosas muy lindas, muy graciosas. Si bien estaría dispuesto a hacerlo si el mercado lo pide, no estoy de acuerdo con eso. De alguna manera le quita magia al cine. Es como si un mago revelara cómo saca el conejo de la galera. Yo creo que el cine, si bien hay todos estos programas que muestran *backstage* y todo, sería otro si hubiéramos preservado cómo hacemos la magia. Es parte de la ilusión.

AC: La película se terminó en el 2010, ¿correcto?

FM: Hay varias maneras de terminar una película, es como varios finales, ¿no? Cuando trabajo, habitualmente lo hago con un

editor que ya me conoce, y cuando yo termino de filmar tengo la película editada. Después sí, hay que trabajarla, es como una escultura. Pero la tengo editada porque vos ahí te das cuenta de si te falta algo, de si te falta una escena. Y en estas películas históricas con tanto despliegue de gente, lo que no filmaste durante el proceso de rodaje, después reconstruirlo para hacer una retoma es muy complicado. Entonces ni bien terminé el rodaje en el 2007, yo en enero, febrero de 2008 ya tenía la película lista. Lo que vino después es todo un proceso creativo que tiene que ver con el sonido de película y con la música. Ese sí llevó mucho tiempo. Y llevó mucho tiempo, básicamente, porque ahí fue cuando empezaron los problemas de producción. La película se detuvo, hubo gente que no cobraba. La película quedó como en *stand by*. Entonces yo igual decidí seguir, terminarla por mis medios, porque sabía que si esto se enfriaba después nunca más iba a lograr esa energía que tenés cuando estás ahí en ese momento. Aun así me llevó, creo, que todo el 2008 y el 2009 cerrar la música. Hablé con el estudio de sonido para que me empezaran a armar el sonido. Mi mayor problema, te voy a ser franco, también era Horacio Guarany. Horacio tenía 83 años, ahora tiene 88. Dije: "si se me muere, las voces en *off* no las puedo grabar." Entonces hablé con todo el mundo, puse el pecho yo, con mi dinero. Le pedí al estudio de sonido que me permitiera terminar el proceso y terminamos la parte creativa. Grabamos los *off* de la película, la editamos, pusimos la música, remodelamos la música. Horacio tenía unas guitarras grabadas que estaban buenísimas y les pusimos unos acordes por debajo. Las guitarras que suenan siempre tienen diferentes arreglos, pero no es fácil encontrar un tipo que toque la guitarra como este que está en la película, hay pocos. Hoy debe de haber uno o dos que toquen así, con esa cosa gauchesca. No hay. Que toquen hay millones, pero así, con este dejo, muy difícil.

AC: Entonces, el rodaje terminó en el 2007.

FM: Para el 2008 la película ya está reeditada y en el 2009 logramos terminar un poquito la música y ya después fue insostenible. Seguir sin dinero y pidiéndole a la gente favores fue insostenible. En el 2010 tomé la decisión de poner dinero. Hablé con mi familia y les dije: "Voy a poner dinero, vamos a perder la plata seguramente porque no tengo los derechos ni nada." Inicié los trámites con San Luis para que me dieran los derechos de la película. Anduvo todo fantástico al principio. Estuvieron de acuerdo porque no tenían que poner plata ellos, o sea, la ponía yo. Pero como pasa habitualmente en las cosas gubernamentales, los funcionarios cambian. Nos cambiaron los funcionarios y se pudrió todo de vuelta. Yo ya había terminado la película en el 2010. Había una copia de la película terminada. Pero como no tenía los derechos, el estudio de imagen no me daba la película. Entonces cuando vino la nueva gestión le volví a explicar la situación. Les dije: "Miren, muchachos, para ustedes es una película que está perdida, pero para mí es mi hijo. Está presa en un laboratorio. Yo puse dinero, acá está el dinero que puse. Lo único que pido es que me autoricen a que liberen esto de ahí. Yo la película la saco de ahí y se la doy a ustedes. Está terminada, es un pecado que esté ahí." Bueno, llevó un tiempazo hacer eso, hasta que finalmente logran dármela. Esto fue en el 2012, y ahí se hace la mezcla final de la película y esa es la fecha del copyright.

AC: Entonces, ¿qué sucedió entre el 2012 y el 2014? En un momento anunciaron que se estrenaba en el 2013, pero no sucedió. ¿Qué pasó?

FM: Aunque usted no lo crea, cambiaron de vuelta los funcionarios. Fue eso, cambiaron de vuelta los funcionarios y como tiene que haber un decreto, no es algo simple.

Y los decretos tienen que estar firmados por los funcionarios actuales. Entonces, cada vez que cambiaba un funcionario volvía todo a foja cero y a empezar todo de vuelta. Así estuvimos todo este tiempo. Yo quería estrenarla en el 2013.

AC: Ahora el estreno está previsto para abril. ¿Está todo organizado?

FM: Vamos a hacer un lanzamiento comercial. Las películas acá se estrenan en Buenos Aires. Vamos a seguir en salas de Buenos Aires, conurbano y algunas provincias. Hoy con el tema digital no tenés problemas con las copias. Podés salir con 60 copias, y si el lanzamiento es el adecuado podés salir con las copias que quieras.

AC: ¿Nos quedó algo en el tintero?

FM: Simplemente recalcar que si hay una virtud en todo esto es la constancia y no darme por vencido nunca, pensar que la película valía la pena ¿no? La verdad que está muy linda, aunque ya pasó un tiempo y cuando pasa tanto tiempo, las películas, es como que las hizo otro, no que las hiciste vos. Pero el afecto por la película está intacto. Ahora la película se va a dar a luz y para mí es cerrar un ciclo. Más allá de cómo le vaya a la película en lo comercial, es cerrar un ciclo.

AC: Entonces con estas palabras concluimos nuestra charla y te damos las gracias por tu tiempo. Al mismo tiempo te hacemos llegar los mejores deseos para el estreno. ¡Éxitos!

FM: Al contrario, gracias a vos y a la gente de *Letras Hispanas*.