

Cuando la escenografía se vuelve cine: Conversación con Facello y Pont Vergés sobre "La historia oficial" y "El secreto de sus ojos"

Valeria Arias - INDEES - CID - Facultad de Arte – U.N.C.P.B.A
Correo: varias@arte.unicen.edu.ar

Mateo Fantaguzzi - INDEES - CID - Facultad de Arte – U.N.C.P.B.A
Correo: mateofantaguzzi@gmail.com

resumen: La entrevista a Abel Facello y Marcelo Pont Vergés propone un recorrido por la trayectoria y el oficio de la dirección de arte en el cine argentino, desde sus raíces en la escenografía teatral hasta su consolidación en producciones cinematográficas reconocidas internacionalmente. A través de anécdotas, reflexiones y memorias compartidas, los entrevistados reconstruyen su formación empírica y académica, el trabajo en equipo con directores y técnicos, así como los desafíos de crear universos visuales capaces de sostener la narrativa fílmica. El diálogo aborda, de manera particular, su participación en *La historia oficial* (1985) y *El secreto de sus ojos* (2009), dos películas argentinas galardonadas con el Óscar, en las que la dirección de arte desempeñó un papel central para potenciar la verosimilitud histórica y la atmósfera dramática. La conversación se convierte, así, en un testimonio vivo sobre la importancia de la creación visual en el cine, las transformaciones de la profesión a lo largo de las décadas y la vigencia de la mirada artística en un campo atravesado por lo técnico, lo estético y lo humano. **palabras clave:** Dirección de arte, cine argentino, Abel Facello, Marcelo Pont Vergés, "La historia oficial", "El secreto de sus ojos"

abstract: The interview with Abel Facello and Marcelo Pont Vergés traces the trajectory and craft of art direction in Argentine cinema, from its roots in theatrical scenography to its consolidation in internationally acclaimed film productions. Through anecdotes, reflections, and shared memories, the interviewees reconstruct their empirical and academic training, their collaborative work with directors and technicians, as well as the challenges of creating visual universes capable of sustaining cinematic narrative. The dialogue particularly addresses their participation in *The Official Story* (1985) and *The Secret in Their Eyes* (2009), two Argentine films awarded the Academy Award, in which art direction played a central role in enhancing historical verisimilitude and dramatic atmosphere. Thus, the conversation becomes a living testimony to the importance of visual creation in cinema, the transformations of the profession over the decades, and the enduring relevance

of the artistic gaze in a field shaped by technical, aesthetic, and human dimensions. **keywords:** Art direction, scenography, Argentine cinema, production design, Abel Facello, Marcelo Pont Vergés, *The Official Story*, *The Secret in Their Eyes*, film aesthetics.

En el marco del Primer Congreso Internacional de Escenografía, realizado entre el 18 y el 21 de mayo de 2016, dialogaron dos referentes del arte en el cine argentino: Abel Facello y Marcelo Pont-Vergés, directores de arte de las dos películas nacionales galardonadas con el premio Óscar: *"La historia oficial"* (Luis Puenzo, 1985) y *"El secreto de sus ojos"* (Juan José Campanella, 2009), respectivamente.

Ambos profesionales, de extensa y reconocida trayectoria, arribaron al campo de la escenografía por caminos diferentes. Abel Facello, tras haber conocido al maestro Saulo Benavente, se formó en escenografía en la Universidad Nacional de La Plata y luego se especializó en cine. Marcelo Pont-Vergés, en cambio, inició su recorrido desde el diseño y la ilustración, hasta encontrarse con la escenografía bajo la guía del maestro Rafael Reyerros.

Pont Vergés haciendo referencia a *"El secreto de sus ojos"* dice: *"Creo que la dirección de arte tenía que sentirse como parte orgánica de la película. No destacar por encima de las otras áreas, sino ayudar a calificar o a dar puntos o toques de color en determinados momentos que fueran necesarios."*

Marcelo Jaureguiberry, director del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES), agradeció la presencia de ambos directores de arte y destacó: *"Nosotros indudablemente creemos que la dirección de arte también pertenece al mundo de la escenografía"*.

La entrevista comenzó con una apelación a la trayectoria personal de Abel Facello, Director de arte de *"La historia oficial"*. El entrevistador lo invitó a reflexionar sobre sus orígenes y le preguntó acerca de su lugar de nacimiento.

Facello respondió que nació en Nogoyá, Entre Ríos. A partir de esa referencia, se indagó en cómo había sido el recorrido de un joven proveniente de esa ciudad hacia el mundo del cine y la escenografía.

"Creo que hay que instalar un poco de dónde vengo y dónde estoy. Es muy importante. Estar en Tandil y pretender transitar por un camino tan

comprometido como es apostar a sí mismo es muy duro; es una proyección que solamente uno comprende a medida que la va transitando. Yo, particularmente, lo viví de una manera muy distinta a la normal de la gente.”

Mi madre me llevó de Nogoyá, que es una ciudad en el centro de la provincia de Entre Ríos. A los siete años tuve una extrañación y fui a Buenos Aires. Mi vida transitó por ahí hasta que decidí, a los dieciocho o diecinueve años, ir a La Plata a estudiar. Estuve en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, que era muy peculiar y de muy buena formación, en un contexto de primavera cultural mundial. Cursé allí entre 1964 y 1968. Bellas Artes comprendía cuatro departamentos: plástica, con todas sus carreras; música; cine, con sus formaciones fundamentales; y diseño, tanto artístico como industrial. Dentro de plástica se encontraba la carrera de escenografía. Yo fui a estudiar escultura, porque ya había realizado cuatro exposiciones con trabajos en madera y me sentía muy motivado. Sin embargo, un amigo con quien coincidí me dijo: Mirá, vamos primero a escenografía, porque me anoté y el profesor va a dar una charla. Fui con él, escuché la charla y me enamoré del profesor. Ese profesor era Saulo Benavente”.

Posteriormente, Marcelo Jaureguiberry orientó la entrevista hacia Marcelo Pont Vergés, formulando los mismos interrogantes que antes había planteado a Abel Facello. De este modo, buscó indagar en la trayectoria personal y formativa del director de arte de “*El secreto de sus ojos*”.

“Soy de Córdoba, he pasado por Venezuela, pero de Córdoba. Nunca me imaginé dónde iba a terminar... yo cuando era chico siempre decía que iba a ser dibujante de historietas. En esa época nadie era dibujante de historietas excepto los Breccia y los demás. Pero bueno, estudié arquitectura porque no había dónde estudiar historietas en Córdoba; no existía la posibilidad de estudiar teatro, lo cual yo no sabía que me iba a dedicar a eso, porque estaban los milicos, y estaba cerrada la facultad para todas las que no fueran Ingeniería, Derecho y Arquitectura. Tampoco había una gran formación; por lo menos en el interior, no había dónde formarse. Tuve la suerte, como muchos de los que vi en sus currículums que han pasado por aquí, de que la generosidad de Rafael Reyeros me tomara bajo su ala y me enseñara todo. Crucé la calle de la Facultad de Arquitectura y me metí en el teatro a pintar telones, aprendiendo con él.”

Jaureguiberry acota que Reyeros es el maestro escenógrafo cordobés, el Saulo Benavente del interior. Pont Vergés continúa:

"Él es jujeño, se formó en Córdoba. A toda su familia le llamaban los ratones porque vivían en los sótanos del teatro. Uno hacía títeres, el otro hacía utilería, él hacía escenografía y la hermana hacía vestuario. Yo con él aprendí a hacer todo: desde vestuario, maquillaje, escenografía. Todo me lo enseñó el negro y aprendí haciendo óperas. O sea, me tiró al ruedo haciendo óperas, así de fácil. Luego tuve la suerte de que Rafael Reyeros se fuera a trabajar a Venezuela con el "Grupo Rajatabla". Ya se había ido Juan Carlos Gené, se había ido Carlos Jiménez, y una serie de directores. Con Carlos Di Pasquo éramos rivales de alguna forma, porque él era del grupo de Gené, yo era del de Carlos Jiménez. Súper buena onda, pero era como un mito de rivalidad. Cuestión que realmente el negro logró poner al grupo Rajatabla, por lo menos en la imagen, y cuadró también con el grupo, con los ideales de Carlos Jiménez, que logró una imaginería fantástica. Él me enseñó, por suerte, un poco de lo que también tenía Saulo Benavente: trabajar en base al teatro de imágenes, la imagen como un elemento muy, muy fuerte y poderoso, como elemento narrativo. Eso me llevó a aprender muchísimo. Me quedé trabajando durante muchos años, estuve 10 años viviendo en Venezuela. Un día crucé la calle y, como decía en la facultad, aparecí en un teatro. Mi experiencia fue absolutamente empírica. En cambio, mi parte teórica se fue formando de una manera curiosa y bastante aleatoria.

Mi viejo era artista plástico, hoy bastante olvidado, aunque en su momento estaba rodeado de una barra de amigos enorme: Carlos Alonso, Berni, los Seguí. En casa siempre había discusiones sobre arte, cada uno pensaba distinto. Estaba Menchi Sabat, había quienes opinaban lo opuesto, y sin embargo todos debatían qué era el arte y para qué servía. Yo aprendí todo lo que pude de esa gente. Mi formación teórica, en realidad, provino de esas tertulias en casa de mi viejo, cuando se juntaban a tomar un whisky entre pintores y escritores. Pasaban por ahí Viñas, Moyano, y tantos otros. Ese fue mi verdadero espacio de aprendizaje. Algo importante, para nosotros nuestra referencia es la base del teatro, de la ópera, de la imagen, para convertirnos en directores de arte, ahí nos fundamos."

Carlos Facello, agrega que la dirección de arte es como el paso subsiguiente de la escenografía. *Uno comienza siendo escenógrafo y luego deviene en director*

de arte. Esa experiencia se fue desarrollando con la generación que me tocó transitar. Cuando empecé, en los años 70, tenía un vínculo inicial con el cine, aunque antes había trabajado un tiempo en teatro, que fue mi verdadera formación en la escenografía teatral. Tuve la suerte de que, a los veinticinco años, se me presentara la posibilidad de participar y colaborar como escenógrafo en una película. A partir de allí, y gracias a esa experiencia, fui testigo de un proceso que ya es parte de la historia reciente: la integración de directores de publicidad que empezaron a llevar adelante proyectos de largometraje.

En ese momento aparecieron tres o cuatro directores que marcaron el camino: Puenzo, Subiela, Miñona —que venía de la literatura—, junto con la llegada de coproducciones extranjeras que traían consigo la figura del director de arte, comprometiendo de otra manera la producción.

La inserción de esta figura, y sobre todo el hecho de que fuera aceptada por productores, directores y guionistas, no fue un camino fácil. El objetivo de la mayoría de los directores era, y sigue siendo, dirigir. Y para eso debieron también aceptar, muchas veces con poco conocimiento en el campo visual —porque venían de la literatura, de la filosofía, de carreras inconclusas como abogacía—, la necesidad de incorporar un diálogo con la semiótica de la imagen, con lo que significan los objetos, las distancias y el uso de los lentes. Fue una conversación larga que todavía hoy continúa instalándose.

Eso es lo que vivimos, sufrimos y, a la vez, tuvimos la alegría de desarrollar en conjunto. En ese proceso también tuve la experiencia de acompañar la inserción de la mujer en la dirección, otro capítulo fundamental de esta historia que abarca los treinta o cuarenta años en los que crecí como colaborador, tanto en el rol de escenógrafo como en el de director de arte.

La dirección de arte se define por el cómo, cuándo, dónde y por qué de la creación visual en una producción. Pero el "por qué" es, en realidad, más una cuestión de propósito y visión, y suele aclararse en la primera charla con el director, el guionista y el productor.

El director, ese "hombre de tres cabezas", es una figura compleja y a veces difícil de entender. Tiene un carácter muy fuerte, y aunque resulta admirable que logre concretar sus ideas, necesita un colaborador cercano, como el director de fotografía. La relación entre ambos puede ser de amor y odio, pero es fundamental. Porque, en última instancia, esa relación es la más importante en el proceso visual, y uno de los mayores desafíos para el director.

La interacción entre sujeto y objeto en la creación artística simboliza esa relación tan difícil, pero esencial. El objeto puede ser la imagen, el elemento visual o la obra en sí, mientras que el sujeto es quien la percibe, la crea y la interpreta. La manera en que se identifican, quién es el objeto y quién el sujeto varía según cómo evoluciona esa relación, y de ella depende mucho el resultado final.

En resumen, todo en una producción audiovisual gira en torno a esas relaciones humanas y creativas. La dirección de arte y el proceso en sí mismo son, en última instancia, un juego complejo de vínculos y entendimientos entre quienes participan en la creación.”

Jaureguiberry interpela a Pont Vergés, ¿cómo es el salto hasta “El secreto de sus ojos”? Desde esas charlas que escuchabas en tu casa, hay toda una trayectoria y un salto.

“Te lo contesto en dos tiempos. Uno, me asustó la palabra salto, porque me arrastré para llegar hasta acá. Porque una de mis obsesiones es que mucha gente en los últimos tiempos ha tomado nuestros oficios casi como una moda, como en alguna época fue Diseño de Indumentaria. Antes había sido psicología, y en los últimos años tocó al cine. Es lo que yo digo que es como una especie de fantasía de rockstar, que de golpe empezás a hacer cine, y vas a hacer cine, y vas a tener limusinas, alfombras rojas, modelos atrás de las bambalinas, y todas estas cosas. Yo me mate. Creo que el hecho de haber ganado un par de premios, como hemos ganado, o hemos ayudado a ganar, Óscar y Goyas, no quiere decir que seamos los mejores. Pero tampoco quiere decir que no seamos, por lo menos, buenos.

O que no hayamos logrado un cierto mérito para que hayamos podido aportar a ese premio. A veces sucede que sí, que es pura suerte. Pero en general, para mí, llegar al premio, la gran lotería, es lo que todos quisiéramos cuando empezamos a hacer cine, es ganarnos un Óscar, o un Goya. Pero eso no fue provocado, sucedió. Pero yo creo que eso sirve para ver retrospectivamente que para llegar a esos lugares, tenés que haber desarrollado un trabajo, que es lo que veníamos hablando con Abel, es una cuestión formativa.

Nosotros nos formamos holísticamente, aprendiendo, como les decía, de todo un poco para obtener un concepto global de lo que debe ser el mundo donde debe suceder una película. O sea, mi obsesión personal es, la estética para mí

es un vehículo para narrar o ayudar a narrar una película. Ni lindo ni feo, eso ya entra dentro de las características de cada uno.

La efectividad para ayudar a narrar una película. Eso no se hace de un día para otro. Pero bueno, toda esta trayectoria, todo este background que tenemos es realmente un trabajo arduo de día a día y sin estar mirando para estos objetivos inmediatos. Han sido horas y horas, como todos ustedes, de llenarnos de pintura, de oler a chivo, de estar hasta acá manchado, sin dormir, agotado, etcétera, etcétera, hasta que logramos llegar a estas cosas.

Eso es, por un lado, lo que quería decir con respecto al salto. Y la otra cosa que, bueno, "El secreto de sus ojos para mí" es una cosa muy muy rara. Porque yo venía de trabajar mucho tiempo en Venezuela, no era conocido acá. Bueno, en realidad no soy muy conocido acá. En teatro, en ópera tampoco. No sé cómo hice para que nadie me conozca, pero así es. He trabajado en el "Teatro Argentino" de La Plata, en "El Cervantes", en Nueva York con "Rajatabla", en el Central Park... Nada, el sueño del pibe, pero no me conoce nadie. Soy muy malo haciéndome prensa.

Lo del tema de "El secreto de sus ojos" fue muy loco, porque un día, estando en mi casa, como todos esos días que nos pasan a todos, sentí esa angustia, ese momento en que uno piensa: ¿Nunca más me van a llamar para un trabajo? ¿Qué voy a hacer?" Ya había secado el mate tres veces. Y justo suena el teléfono.

Lo atiendo casi con tristeza y digo: "Sí, Marcelo Pont, ¿quién habla?" Y me responde: "Juan Campanella." Entonces, le digo: "Sí, boludo, ¿quién sos?" "¡Robert De Niro!" Y él responde: "Sí, sí, en serio, soy Juan Campanella.

Bueno, pido disculpas por la sorpresa, pero nunca nos habíamos conocido, no esperaba que esto fuera a pasar. Es parte de otra de esas cosas que pasan en los equipos de trabajo. Fíjense que, como él tiene una formación hecha en Estados Unidos, allá uno elige a la gente según lo que cree que es más idónea o que más puede aportarle a un proyecto.

Entonces, Juan no me conocía, pero me llamó por teléfono. Levanté el teléfono y él dice: "¿Juan Campanella?" Y yo le pregunto: "¿Por qué?" Y me explica: "Vi una película tuya, un tráiler, que era una joyita, que yo había hecho en Venezuela. Tiene un look y una onda que me interesa para esta película." Le dije: "Bueno, déjame leer el guión y te contesto."

Me pidió que le dijera eso, y generalmente hago así: leo el guión, y si me gusta, sigo adelante. Pero le agregué: "Perdón que te diga esto, pero yo hago eso." Al leer las primeras quince páginas, le dije: "Andá reservando un asiento

en este vuelo," porque terminé de leer y pensé: "¿A quién hay que matar para que me dejen hacer esta película?" Porque era impresionante.

Jaureguiberry pregunta a Facello cómo fue su salto. —¿Cómo fue tu llegada, de aquel chico que estaba en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, fascinado con Saulo Benavente? ¿Cómo diste ese salto, desde ese espacio, hasta llegar a "La historia oficial"?

—Me apuré en volver a Buenos Aires. Tenía que insertarme de nuevo, no conocía a nadie. Empecé a hacer teatro: a sufrirlo, a vivirlo, a alegrarme con él. En la facultad tuve grandes profesores, además de Saulo Benavente. Estaba Héctor Drogué, que dictaba técnica teatral; con él y con Saulo aprendí iluminación. También Carlos Tabaitía en vestuario —que enseñaba tanto en Córdoba como en La Plata— y Julián Garivoto en dibujo técnico. Éramos pocos, y no había ayudantes. Esos cuatro fueron mis maestros.

—¿Y cómo llegás desde allí a *La historia oficial*?

*—Héctor Drogué me consiguió un trabajo en el Teatro Colonial. Lo primero que hice fue arreglar butacas, mantener lo técnico. Luego empecé a colaborar con escenógrafos que pasaban por allí, hasta que me dieron mi primera obra. Hice tres o cuatro trabajos, y entonces apareció Oscar Montauti, editor en Aries Cinematográfica, la productora de Héctor Olivera y Fernando Ayala, que era muy exitosa. Me convocaron, llevé mis diseños de la facultad y las obras de teatro que había hecho. Me hablaron de una producción importante sobre Felipe Varela y el Chacho Peñalosa, con guión de Félix Luna y David Viñas. Se llegó a preparar todo en los estudios Lumiton, incluso con decorados listos, pero dos días antes el Ejército retiró el apoyo: no aceptaban que figuras como Mitre, Sarmiento o Urquiza quedaran mal paradas. Sin caballos, sin extras, sin nada, la producción se abortó. Al poco tiempo me ofrecieron integrarme a otra película, *El profesor patagónico*, con Luis Sandrini. Era parte de una trilogía ya contratada. Yo, que de chico lo esperaba en la puerta del teatro para que me firmara un programa, de repente estaba trabajando con él. Sandrini llegaba en un Rolls Royce inglés, ¡imaginate! Esa fue mi primera experiencia real en cine. Después tuve la suerte de vincularme con Torre Nilsson: a los veintiséis años hicimos "Los siete locos". Más tarde me fui a vivir a Italia. Pero la muerte de Perón y el golpe militar cambiaron todo. Una gran coproducción internacional*

en la que trabajamos se vino abajo y regresamos. Con la dictadura, la industria se desplomó: había listas negras y prohibiciones. Entonces inventé con amigos una pequeña productora llamada "Solución". Ofrecíamos realizaciones para publicidad, diseñamos tarjetas y salíamos a buscarnos el trabajo.

Yo ya llevaba cinco largometrajes, pero había que sobrevivir. En la publicidad empecé a aprender muchísimo: óptica, lentes, técnica de rodaje. Fue allí donde se cruzó Luis Puenzo. Su productora tenía tres directores, entre ellos Margarita Yusid, y cuando volvió de España quedamos trabajando a un ritmo frenético. Aprendí a manejar los "fierros" y a profesionalizarme.

—¿Y cómo llega Puenzo a darte *La historia oficial*?

—*Con Puenzo ya tenía demasiada cercanía y quería liberarme, porque si trabajabas fijo con una productora, otras no te llamaban. Me independicé un tiempo, aunque seguí en largometrajes. Después de un par de años volvieron a convocarme. Ahí estaba también mi vínculo con Adolfo Aristarain. Y entonces, en ese cruce, llegó "La historia oficial".*

Pont Vergés acota: *"Hay algo interesante en lo que él cuenta: la base teatral. Tanto en teatro como en ópera, la escenografía era la raíz. Coincidentemente, yo también trabajé con Oscar Montauti, en Venezuela. Allá casi no había cine: o hacías una película cada dos años o hacías treinta comerciales al año. Yo elegí publicidad, como él, para aprender. Aunque al final lo que uno arma con tanto color, después el director lo desatura para que parezca "vintage setentoso". Llevamos treinta años con lo mismo, pero lo que uno aprende en publicidad es monumental."*

Facello: *"Claro, pero para entrar en la publicidad hay que tener una buena formación. Porque la publicidad es exitista, desdramatizada. Si no tenés base, puede destruirte: te lleva a un lugar donde te quiebran el alma."*

Pont Vergés: *"Exacto. Yo en un momento me eyecté de la publicidad porque sentí eso: que algo adentro mío se iba a romper."*

Jaureguiberry: *¿cómo empezaron La historia oficial? Lleguemos a las películas. Yo sé un poco de la historia, por eso me parece fascinante la historia de esa película, cómo se hace. Cómo se llega a concretar.*

Facello: *"Por supuesto, llegamos a la preproducción, que es lo que se hace. Se empiezan a buscar las locaciones. Una estructura de guión maravilloso, pero particularmente el decorado madre es la casa de ellos.*

Es el protagonista de este matrimonio que tiene una niña. Pero las referencias que tenemos del dueño de casa, la dueña es la profesora de historia. El dueño, es alguien que está inserto en un momento de la historia nuestra que se reitera particularmente cada veinte o treinta años. Y en ese momento, este hombre estaba en una multinacional, donde el moño comprendía militares este... Chicago Boys, que sabemos fue toda una formación, que estaban insertos en toda Latinoamérica. En esta conjunción ¿dónde vivían? No vivían en una casa. Nos decíamos que vivían en un triplex. Vivían en lo que ahora son estos edificios que están en Madero. No vivían en San Isidro. Pero cuando empezamos a sacar las cuentas después de un mes y medio de buscar, nos dimos cuenta de algo que era lógico. Que tenía que estar ambientado también, no solamente el ámbito, sino que el ámbito en su totalidad tenía que estar hecho.

Si nosotros contratábamos algo y con un plan de filmación que nunca se cumple, con actores que siempre tienen contratos con televisión, que no puedes controlar, sabíamos de que no era posible, que no restaba el dinero. Una reunión grande en la que Puenzo nos llama, nos convoca a todo el equipo, el equipo que determina en las áreas, nos dice vamos para casa. Es lo único que tengo. Y yo desde mi punto de vista digo sí. Es válido.

Es válido en la medida que nosotros tengamos la convicción, como la convicción que tienen los americanos, cuando la verosimilitud te la ponen de tal manera, de que vos cuando llegas a tu casa después de ver una película decís pero esto me jodieron en todo. Ahora me doy cuenta que hay muchísimas cosas que están realmente resueltas dramáticamente, con tanta aseveración y tanta verosimilitud, que fue posible que yo como espectador me hayan entretenido, pero después me doy cuenta que me han mentado como un cerdo. Esto es lo que de alguna manera propongo, que tengamos la convicción de que desde el principio nosotros lo que pensamos era que ahí era el lugar.

De ahí en más, sí era la casa de Puenzo. Cuando yo la voy a abrir. Me encontré con una casa clara, con amplitud, fresca, lo lógico de una pareja, ya que la casa de Puenzo tenía dos o tres niños.

La cuestión de que buscamos un camión de mudanza, sacamos todo y con el Chango Monti, que era el director de fotografía, conformamos un equipo que

estaba muy aceitado porque todos habíamos trabajado mucho en conjunto y eso era muy importante. Bueno, llegamos a una conclusión en cuanto a clave tonal, clave media o baja, iba a ser la dominante para toda la casa.

Y eso significaba que no podíamos meter pintores para toda la casa. Entonces, a cada lugar, lo solucionamos con bastidores entelados, y así sucesivamente fuimos resolviendo el tema de la casa en particular. El rulerero que es el edificio cilindro, que es la oficina, nos encontramos de que estaba equipado con unos muebles que eran modulares enganchados y Puenzo es un tipo que no descansa y dimos todo vuelta, terminamos de pagar parte de eso y fue otro sufrimiento y gasto de producción.”

Jaureguiberry: *¿Cómo son las decisiones de lo espacial y de las locaciones de El Secreto? Porque ahí hay mucha locación y mucho trabajo, Porque de pronto la historia oficial es como bastante más acotada a nivel de locaciones.*

Pont Vergés: *“El secreto fue una de las películas con más sets en las que trabajamos. Tenía muchísimos ambientes, y además era de época, lo que complicaba todo. Yo insistía en que era una película de época y Juan estaba de acuerdo, también el Chango; pero muchos no entendían. Para ellos “de época” significaba levita, galera y listo. Pero no: la idea era situarla en los años setenta, y hacerlo con total rigurosidad.*

En la preproducción volvimos loco a Juan. Le pedíamos que nos diera, junto con el asistente de dirección, la cronología exacta: ¿qué día, qué mes, en qué año está pasando cada escena? Porque aparecía un diario, un auto, una patente... y había que ser coherentes. Incluso nos pasó que en el transcurso de unos meses habían cambiado los taxis: antes decían “MNBA” y después “GBS”, porque pasaron de depender de la Municipalidad al Gobierno de Buenos Aires. Son detalles mínimos, pero fundamentales.

Juan también se obsesionó con algo: quería que los personajes tomaran café con cubitos de azúcar de la marca Hileret, los que había en esa época. El problema era que no quedaban. No había coleccionistas, nadie los tenía. Tuvimos que mandarlos a hacer, pero sin el arte original. Cada vez que diseñábamos uno, decían “no es así”. Finalmente conseguimos a un coleccionista que guardaba la etiqueta auténtica, la reprodujimos y resolvimos. Para los más jóvenes: esos cubitos eran terroncitos partidos a la mitad, venían en dos dosis. Hoy siguen existiendo, pero más chicos; los de antes eran mucho más grandes.

Además, yo agregué otra complicación: no quería que la película pareciera un "That's 70 Show" argentino. Si estábamos en abril de 1976, no podía aparecer un objeto de ese mismo mes. ¿Por qué? Primero, porque es inverosímil. Segundo, porque en esa época la gente heredaba muebles y objetos; se usaban durante décadas. No era como ahora, que comprás algo nuevo todos los años. Así que el criterio fue: de ese año hacia atrás, todo sirve; nada nuevo.

Trabajamos muchísimo en el decorado. Fue un proceso de investigación, de estudio. Por suerte, Juan es muy ordenado y nos entendimos muy bien, porque yo también soy obsesivo... y el Chango igual. Éramos tres obsesivos juntos, felices: podrían habernos metido en un loquero y quedábamos tranquilos.

Las locaciones fueron casi todas modificadas. Muchas eran demasiado grandes. Por ejemplo, la casa de campo del final era gigantesca, con pileta incluida. Tuvimos que transformarla en algo mucho más modesto: la cortamos a la mitad, inventamos puertas, paredes, vitrales. La texturizamos para que tuviera esas humedades que suben de los cimientos en las casas viejas, que son distintas a las filtraciones del techo. El equipo de arte debía reproducirlo con exactitud. Como era la primera película filmada con cámara Red One en digital, el nivel de detalle era monstruoso: hacías una textura y en cámara se notaba si estaba pintada o no. Fue un trabajo infernal.

Otro desafío fue filmar en Tribunales. Era la primera vez que se lograba permiso, así como "Asesinato en el Senado de la Nación" había sido la primera filmada en el Congreso. La hermana de Juan, que es jueza, consiguió la autorización. Incluso la oficina que aparece al final es la suya. Nos dieron quince días, de cuatro de la tarde a cinco de la mañana. Llegábamos a las cuatro a decorar y éramos los últimos en irnos.

Pero había problemas. Uno: los expedientes. No podíamos mover nada porque cualquier papel alterado podía tener consecuencias reales. Así que fabricamos toneladas de documentos idénticos a los de la época para tapar los originales. Dos: las computadoras. Obviamente no podían aparecer, pero nos dijeron que no se podían retirar porque estaban todas en red. Lo mismo las impresoras y fotocopadoras. Solución: esconderlas. Los actores trabajaban golpeándose con las máquinas que estaban metidas bajo los escritorios, pegadas a las canillas, en un espacio mínimo.

Finalmente inventamos también molduras para tapar enchufes: hoy tienen tres patitas, pero en los setenta eran de dos. Montábamos tapas falsas y listo.

En resumen, todo fue un trabajo de detallismo obsesivo. Pero gracias a eso la película tuvo esa verosimilitud única.

Jaureguiberry: Abel, contame una anécdota de esas de los sets de "La historia oficial", una divertida o una terrible cuando se explota todo el set.

Facello: *No, no estaba, porque el concepto es este: instalar la dirección de arte es muy difícil. Yo no soy —ni quiero ser— un simple entregador de decorados. Al principio tuve que sufrir eso: "hacé el decorado y después andá a ver el otro que hay que preparar". Pero no, yo quería otra cosa. Mi compromiso con la dirección de arte es claro: si soy responsable del estilo de la película, es del estilo de la película en su totalidad, no solo del lugar donde se va a rodar. Eso también es parte de mi responsabilidad, claro, pero mi rol principal es ser el responsable del estilo de la película. El director de fotografía, por su parte, lo es de la imagen. Y ahí trabajamos juntos para conformar el resultado.*

En "La historia oficial", por ejemplo, oficialmente yo no fui el director de arte, pero de alguna manera colaboré como tal con el Chango Monti. En la producción me consideraban escenógrafo, pero el respeto que construimos en esos dos años de trabajo fue grande. Aunque era todo muy nuevo. Había que prever qué decorados se iban a necesitar después, porque en el cine no se definen todos antes de empezar el rodaje. Muchos quedan colgados, sujetos a negociaciones y a presupuestos que se van resolviendo sobre la marcha. No podés plantarte y decir: "no empiezo a trabajar hasta que no tenga todo listo". No funciona así: se va armando mientras se rueda.

¿Una anécdota? *"Sí, claro. Al principio tuve una discusión con Puenzo. El problema era que él venía de la publicidad, con esos tiempos, exigencias y obsesiones propios de ese ámbito. Y no está mal tener obsesión, pero no teníamos presupuesto para eso. Por ejemplo, a él le parecía ideal ensayar en el decorado. Entonces, lo que estaba previsto arrancar a las diez o a las doce, terminaba empezando a las tres de la tarde. Y ahí se desarmaba todo el plan de filmación: se rodaba hasta las doce de la noche, y después el asistente tenía que rehacer el plan para el día siguiente. Yo, a su vez, debía preverlo todo otra vez.*

Además, muchas veces el lugar del ensayo era justamente donde yo tenía que preparar y modificar el decorado. Y no es lo mismo que en teatro: en cine los decorados no son móviles. Cada plano exigía cambios, más en esa época en que se movía mucho la cámara. Y Puenzo, en particular, tenía esa forma de

mover la cámara que siempre nos llevaba a cortar en diagonal la cama, porque le gustaba que la niña quedara en diagonal en el cuadro.

Recuerdo una escena en Recoleta, con esa mesa donde se dicen grandes verdades y se revelan los personajes. Cuando la cámara sigue a Alterio hasta la esquina, en un plano secuencia, y lo mete en el auto, tuvimos que inventar toda una mecánica para que eso funcionara. El utilero venía de publicidad y era muy creativo: terminamos cruzando por encima del auto para enganchar el plano y llegar al rostro de Norma. Alterio se sienta, pero quiere quedarse con ella. Ese plano nos costó muchísimo: la vida y tres decorados, prácticamente.

Eso sí: nos trajo también beneficios. Empezamos a cobrar mucho en horas extras, porque los rodajes se extendían. Pero, claro, también generó conflictos. Un buen recuerdo, al fin de cuentas, porque fue un aprendizaje enorme.”

Jaureguiberry, ¿Un estallido de Campanella?

Campanella es todo lo contrario: es un tipo súper organizado. Además, viene de la escuela de Estados Unidos y de la televisión, que es otro aspecto que no habíamos tocado. Allá se trabaja de una forma distinta; acá se trabaja más parecido entre sí, por suerte. Pero él es muy ordenado, y esos ensayos los hacía programados de otra forma. Ya teníamos previsto el tiempo. En general, es un tipo muy tranquilo, no hay mayores problemas.

Excepto una vez que nos peleamos en el set. Mirá la estupidez: teníamos que hacer una escena en una calle de la provincia de Buenos Aires. Claro, los postes de luz eran de madera, entonces habíamos hecho unos forros con textura en tela y plástico. Y lo otro eran las lámparas colgantes en la mitad de la calle, esas grandes lámparas enlozadas: verdes por fuera, blancas por dentro.

Nos pusimos de acuerdo, yo le mostré el modelo. Llegamos ese día y estaría de mal humor, qué sé yo, le pasaría cualquier cosa. A veces un director descarga, yo lo entiendo, porque tienen una responsabilidad monstruosa. Y a veces parecen caprichosos. Incluso los actores, tan metidos en el personaje, siguen actuando como los personajes. Son cosas con las que uno debe aprender a convivir: esa locura, esa tensión infernal. Lo que yo digo siempre: hacer cine es ir a la guerra de verdad. Por lo menos, en esa película estábamos vestidos de militares.

Bueno, el tipo agarra, mira y me dice: —Marcelo, ¿qué hiciste con las lámparas? ¡No eran así en el año 73!

—Sí, Juan, es lo que hablamos, son estas. Tenían un canasto, una rejita, porque los pibes venían y rompían la lámpara con la onda.

—Eso sería en Córdoba —me responde. Yo ya había estado todo el día colgando, porque los enlozados los conseguimos, pero las rejas tuvimos que hacerlas aparte. Ya no había nada más. Así que agarré y dije: —Chicos, bajen todo eso. Asistente, te quedás al lado de Juan, al lado de la pantalla perdida. Y me fui.

Jaureguiberry: Un mensaje para los jóvenes ...

Facello: "Laburo de veinte horas, no hay otra. Veinte días llevando el café y no venir a decir: "a mí me pagan para el taxi". Esos asistentes los tiré por la ventana, no aguantan conmigo. Hay gente acá sentada que lo puede confirmar."

Pont Vergés: "Sí, totalmente de acuerdo. Hay que laburar y hay que demostrar el laburo. A mí me pasa que a veces estoy en un set y la gente me cruza por delante de cámara. Y cuando yo aprendí cine, al que cruzaba por delante de cámara le pegaban un patadón en el traste. Además, yo, a esta altura de mi vida, le digo al foquista o al camarógrafo: "voy a pasar delante del lente, permiso". Y paso. ¡Siendo diseñador de producción! Ese tipo de cosas no se deben perder nunca. Yo soy old school, de la vieja escuela, y me siento muy orgulloso de serlo. Y si por eso paso a ser viejo, no me importa. Ya llegué, así que no hay problema.
