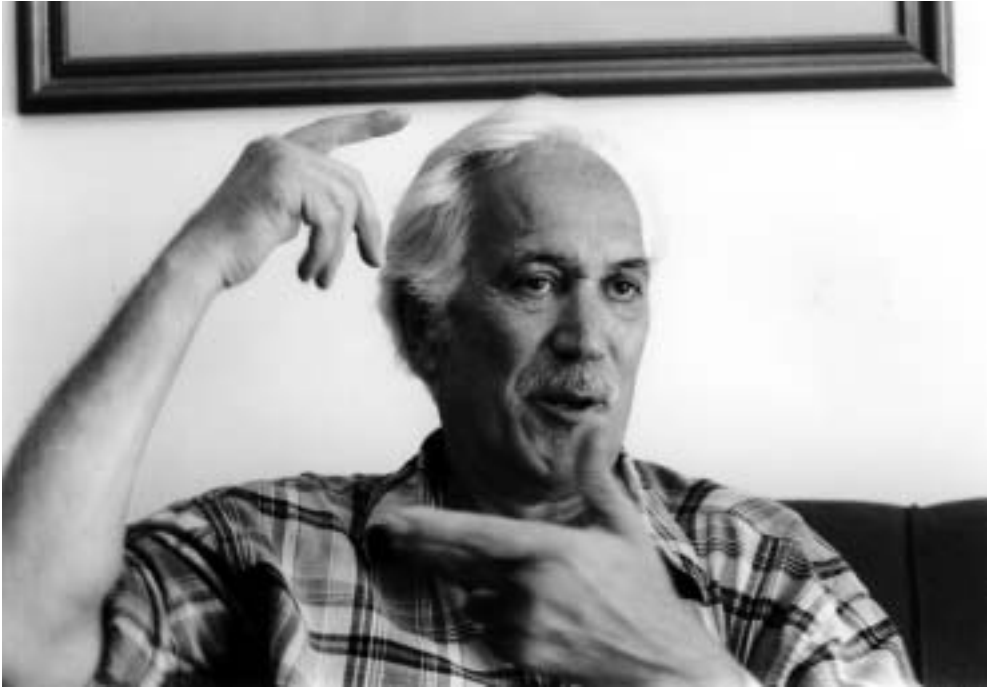


FEDERICO LUPPI

ACTOR



Ser actor fue como pasar de una cinta transportadora a otra. Me fui de mi pueblo a La Plata (Buenos Aires, Argentina) a estudiar dibujo, porque mi mundo siempre ha sido la historieta. De hecho, todavía sigo atesorando material y recordando a los grandes historietistas. Estudié dibujo y escultura, que para el comic eran basamentos académicos importantes. Mis amigos, unos alumnos de Bellas Artes, un día me invitaron a ver un ensayo de teatro y me fascinó. Dije: «Qué extraño esto de gente grande oculta tras una cortina esperando para salir». Y seguí yendo, hasta que al tiempo ocupó el lugar del dibujo.

¿Cómo fueron sus inicios en la actuación?

Lo primero que hice fue, como en todos los sarampiones, comprar todos los libros que había sobre teatro y actuación. Los leía de manera desordenada y de mente, sin entender nada. Leí todo Stanislavsky (que entonces era difícil de conseguir) cuatro o cinco veces y me parecía que sabía muchísimo porque podía recitarlo casi de memoria. Hasta que vimos las películas de (Jerzy) Kawalero-wicz¹ y las primeras americanas de cine independiente, *Marty*² y *Despedida de soltero*³. Fue un golpe importante para nuestro ego. Fue algo así como la destrucción de todo lo que creíamos saber en ese momento. *Un tranvía llamado deseo*⁴ y *Nido de ratas*⁵ llegaron casi juntas a la Argentina, y como (Marlon) Brando tenía tal contundencia carismática, nos dimos cuenta de que no sabíamos nada de nada, lo que era muy duro. Por suerte, uno de nuestros amigos de La Plata venía a Buenos Aires seguido y me contó: «Hay una austríaca que está dando clases escénicas en el teatro La Máscara». Se llamaba Hedy Crilla. Era una austríaca casada con un alemán y le había pasado lo mismo que a la mujer judía del cuento de (Bertold) Brecht⁶: el marido se hace nacionalsocialista y ella tiene que emigrar. Era realmente una

¹ Director de cine independiente polaco que rompió con el cine tradicional de la Polonia de posguerra. Ha sido el director artístico de la unidad de filmación *Kadr* donde nació la «Escuela de cine polaco».

² (1955), de Delbert Mann.

³ *The bachelor party* (1957), de Delbert Mann.

⁴ *A streetcar named desire* (1951), de Elia Kazan.

⁵ *On the waterfront* (1954) Elia Kazan.

⁶ Alusión a *La mujer judía*, una de las piezas breves que componen la obra *Terror y Miserias del Tercer Reich*, escrita por Bertold Brecht durante su exilio en Estados Unidos.

gran pedagoga. Ahí nos dimos cuenta de quién era Stanislavsky y empezamos a entender lo que era la actuación. Crilla era impiadosa. Tenía una voz un poco aflautada pero muy alemana, y nos decía: «Eso que hace es una porquería, es mentira. ¿Cómo puede mentir tanto usted?». Era terrible, pero aprendimos esto de calibrar las líneas expresivas, de no hacer aquello que no fuera francamente necesario y de estar muy alerta a lo que está pasando en el interior, haciéndole mucho caso al cuerpo. Ella decía que el cuerpo es insobornable. Recuerdo siempre esa frase: «Si usted está con una persona y dice una mentira, alguna parte de su cuerpo lo delata: el ojo que se mueve, la rodilla que tiembla. Hay algo en el cuerpo que está diciendo mmmm...». Y es verdad. El cuerpo es sensacional. Es la famosa «piel» que decimos del amor. ¿Cómo es el tema del amor? Lo explican los poetas, los psicólogos, los novelistas. Pero, como dicen los italianos, «no está la piel, no está nada». Por suerte la actuación, con todo lo neurotizante que es y con toda la megalomanía que trasciende a través de las revistas y festivales — donde hay tanto *glamour* para poner en juego—, hace que el más superficial de los actores, el más glamouroso o el más vacío, cuando es convocado a trabajar tenga el profundo interés de estar bien. Tenga o no elementos para hacerlo, lo que le preocupa fundamentalmente es estar bien y, como apelación última, intenta ser verdadero. Es la parte más rescatable y más linda.

¿Qué es lo que más ha marcado su aprendizaje?

Los errores. Uno siempre tiene esa suerte de resorte: «Si pudiera empezar de nuevo...» Y bueno, yo intentaría elegir mentores más afinados, pero eso no se sabe. He ido a perder tiempo con gente de mierda, pero me daba cuenta después de

estar con ellos. No tenía tampoco otra opción. Me perdí momentos hermosos de mi vida con gente que no servía y he ganado otras cosas con gente que sí servía. Pero ahora las cosas son diferentes. Dificilmente un chico joven sea engañado hoy por mucho tiempo. Un chico de hoy tiene una suerte de antena afectiva y ubica rápidamente con quién está. En el tema de la actuación, entre tantos misterios supuestos o reales, hay uno que sigue siendo como la piedra fundamental y es que, por algún motivo, el ser humano necesita sacar afuera las tormentas de su alma. La palabra drama quiere decir acción física o del alma. Aquella historia que nos contaron sobre el pueblo griego que iba al teatro a provocarse catarsis emocionales, casi como un acto de purificación, sigue siendo válido. ¿Por qué si no, después de siete mil años de historia, todavía hay gente grande que va a ver cómo se juega a morir, a amarse, a desaparecer, a envejecer? ¿Por qué uno va al cine? Uno sabe que va a ver una mentira. Sin embargo, se conmueve y se impresiona. El ser humano necesita siempre darle carácter lúdico a todos los dolores de su vida.

¿Todos los actores cuentan con ese carácter lúdico?

Sí. Es que si no sería imposible, sería llanamente un narcisismo medio estúpido. Si yo salgo al escenario únicamente para hacerme ver, alguien puede decir: «No paguemos dos centavos por este idiota». Pero cuando uno es capaz o cree que puede provocar emoción o cierto grado de cambio de actitud en el otro, ese tipo de narcisismo o egocentrismo justifica el oficio.

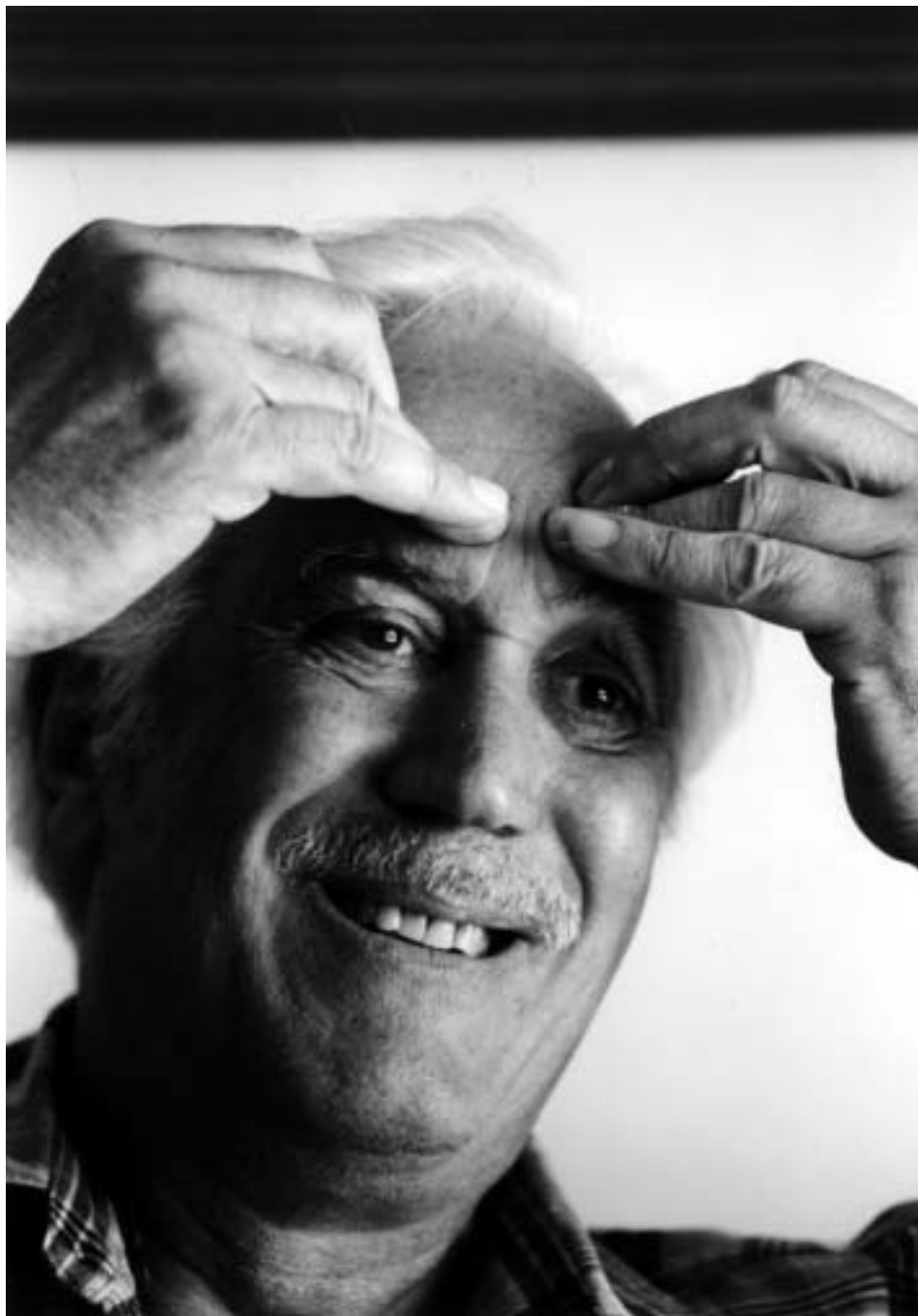
¿Cuándo cree que se produjo ese cambio de actitud de los jóvenes que mencionaba anteriormente?

Creo que tiene que ver con el tema de la ruptura abrupta de las relaciones y de lo que llamaríamos groseramente «las eda-

des». Recuerdo que en mi adolescencia teníamos respeto por los adultos. Pero no diría sólo respeto. Era que el hombre que sabía, entre comillas, exigía muestras de respeto junto con el temor y con la pleitesía del sometimiento. Pasaba con los padres de uno. La relación con nuestros padres era permanente tautología, del tipo: «¿Por qué? Porque sí». Para nosotros, el mundo no se componía de explicaciones formales de causa y efecto. Eso desapareció, no sé cuando. Después de la Segunda Guerra Mundial, después de Vietnam, después del *hippismo*, no lo sé. Antes se daba por sentado que un tipo sabía más porque era más viejo, algo que no es verdad. Hay imbéciles de 20 años y genios de 50, y a la inversa. Un cineasta sale hoy con una cámara, aunque tenga 20 años, y aprende. No es que de pronto nazcan con genes mejores que hace 50 años. La catarata de noticias, la catarsis informativa, la condición casi bullente de lo cotidiano, hacen que estén más atentos a no ser engañados.

¿Cómo cree que esta situación se refleja en el cine?

No es casual la aparición de un Quentin Tarantino, más allá de las diferencias que puedan tenerse respecto del concepto que él tiene del cine. Antes, recién a los 50 o 60 años alguien aparecía mencionado en el mundo como un nombre, como un monolito inamovible. Ahora existe un respeto fundamental hacia el joven por sí mismo. Hay mucha gente grande que dice: «Yo no sé cómo hace mi chico. Tiene 11 años y arregla las computadoras». Pero no es que el chico sea más inteligente; es que nace sabiendo que puede utilizar una computadora. Antes uno no podía tocar nada. Ni los conceptos ni nada. En la mesa de los grandes no se hablaba y eso creaba un techo que aplastaba. Hasta romper ese caparazón y empezar a hacerse adulto, uno pasaba siete, ocho o diez años de una malformación complicada. Pero ese chico



Federico Luppi durante la entrevista en su casa de Buenos Aires.

ahora quiere que le expliquen por qué no y por qué sí. Y me parece que es uno de los hallazgos hermosos de este siglo. Esto es lo global, lo genérico, el famoso telón de fondo en el que uno inscribe las cosas. Y cada vez que he trabajado con gente joven o, por lo menos, bastante más joven que yo, lo que respiro no es la irreverencia, la condición iconoclasta. No. La audacia se expresa con la naturalidad de quien es así. El asunto no es: «Me hago el rebelde porque me pongo la gorra al revés». Son rebeldes.

¿Ha trabajado mucho en España?

En el '84 yo había trabajado con Mario Camus* en *La vieja música**, una película honda, muy sensible, que no funcionó comercialmente. Me quedé un poco triste porque era un buen libro y la película estaba bien, pero se ve que la época estaba un poco harta ya de los exilios, de los sudacas que andaban llorando por el mundo. Cuando fui a hacer *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto**, ya había pasado un montón de tiempo y me reencontré con otro Madrid, con un Madrid trepidante, pletórico, con el espacio público ya muy afirmado. Hay otro detalle. Cuando estuve en España la primera vez, en el año '78 (en los años de plomo de la Argentina me fui allá casi un año con el teatro), hacía unos tres años que había muerto Franco. Todavía estaba la España profunda, todavía tenían una cantidad de sometimientos. Luego en el '84 no pude ver mucho, porque trabajé todo el tiempo en Lugo, Galicia. Pero cuando fui más tarde el salto que vi fue muy grande.

¿El tipo de trabajo en cine también ha cambiado?

El cambio es brutal. En España ahora se pueden hacer 40 películas, ya que hay 40 equipos disponibles para hacerlas. Hay actores y actrices a barullo. El

enemigo de España es el enemigo de todos nosotros, «yanquilandia», cuyo poder de invasión es terrible. Pero hoy en España, en términos de guión, factura y comercialización, tienes lo que quieras. Tienes maquilladores, iluminadores, realizadores... Te das cuenta cuando una película tiene «con qué», porque desde el *catering* hasta el camión de electricidad, de utilería o de vestuario tienen un gran nivel de organización. Eso no es nada más que el resultado de 10, 20 o 30 años con intervenciones como la de Pilar Miró*, que dieron una característica de rigor y estabilidad al cine español. Las crisis, cuando aparecen, son problemas de mercado mundial. Ya no es que el cine anda mal en España. No. Si el cine anda mal, es porque en el mundo hay complejidades. Pero ellos ya pueden plantearse desafíos de cualquier nivel.

¿Cómo fue el trabajo con Mariano Barroso en *Éxtasis*?

Buenísimo, porque él es un tipo de formación rigurosa y espíritu joven. Y la relación con la gente, como en el caso de Leire Berrocal, Daniel Guzmán y Javier Bardem, era maravillosa. Trabajamos mucho respecto de las relaciones, porque la película hablaba de unos personajes, como el de Javier y el mío, que se reinventaban mutuamente una familia inexistente para cubrir de algún modo esos agujeros de afecto que siempre hay en el mundo. Al principio, cuando estábamos leyendo el libro, me costó un poco de trabajo porque los prejuicios aparecen. Los prejuicios de cómo un individuo, que viene con todo el peso de estas décadas de formación (buena o mala), podía elegir como posible hijo a un muchacho que casi tenía características marginales. Uno viene con esas categorías casi *sartreanas* de la moral y la conducta política. Por eso me costó un trabajito.



Federico Luppi y Mariano Barroso en el rodaje de *Éxtasis*.

¿Cómo fue el proceso de trabajo?

Hablaba mucho con Mariano. Le decía: «¿Cuándo es el momento en que este hombre percibe un serio y profundo afecto por el chico? ¿Cuándo es que el afecto adquiere ese carácter, para incluso poder asistir al beso de este hijo y su amante?». Porque no es fácil admitir, para gente como yo, que también en el afecto y en el amor hay componentes perversos. Uno siempre tuvo una especie de concepto limpito de que el amor va por un lado y el sexo por otro, o de que el amor y el sexo van juntos. Pero, ¡cuidado! De pronto, no es así. La vida es bastante más rica que todo eso y a veces en medio del odio el amor prende fuertemente.

¿Estos cuestionamientos eran los del personaje o suyos como actor?

Sobre todo porque uno siempre está obsesionado y aterrizado por el famoso tema de la verdad. En definitiva, ¿el actor

qué es? Uno trabaja con conceptos intelectuales e interpreta vidas escritas por otros. Pero al final uno es un portuario que trabaja únicamente con el cuerpo. Y esto de decir la verdad, de ser sensato, honesto y sincero, es una suerte de espada damocliana, porque uno dice: «A lo mejor no soy tan buena persona, pero quiero ser un buen actor». Es complicado. En este tema de contar la verdad, uno a veces piensa que puede hacerlo porque está escrito y porque el director lo indica claramente. Pero el tema es que, desde adentro, uno tiene la sensación, pretenciosa, de que salga una cosa auténtica.

¿Fue formando el personaje a partir de las charlas con Mariano o en función de otros elementos?

Lo que me ayudó, fundamentalmente, fue conocer a los chicos durante los ensayos. Dado que había una diferencia de edad, los roles y el sentido fluyeron, y casi

se acomodaron solos como las piedras en una caja cuando uno las mueve. Otro tema que por suerte me aclaró Mariano es que en la película mi personaje no es español. Me cuesta trabajo si tengo que hacer un personaje español, porque lo más probable es que cometa errores. Pero él me decía: «Quiero que hagas una cosa entre neutra y pasada». En dos o tres momentos de la película se me escapa un poco el tono, pero bueno, no podía evitarlo. No quería hacer un argentino, en el sentido típico del término, que dijera «cabasho» y «shuvia». Pero tampoco quería que se viese afectada la credibilidad. Más allá del trabajo de actor y todo lo demás, lo que me deparó la película fue una vivencia hermosa con los muchachos, con Javier y con Silvia, una delicia de persona.

¿Trabajar con gente que hacía sus primeras películas, como Leire Berrocal y Daniel Guzmán, le influyó en su trabajo?

Eso tiene que ver con una alerta, una agudeza, un sentido del tempo actoral que la gente joven ya tiene casi incorporado. Se ve tanto cine, vídeo y *videoclip*, hay tanta imagen en el mundo dando vueltas, que me parece que ya desapareció el misterio de la actuación. No el misterio de la verdad como cosa expresiva, sino el de la época de las escuelas donde nos hacíamos eco del *Actor's Studio* o de las grandes experiencias de Peter Brook⁷ o de Judith Malina⁸. Y resulta

⁷ Director de cine y teatro británico. En 1970, crea en París el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales, dedicado a la búsqueda de un teatro completo, a la ampliación de los medios del actor, a la máxima valoración de la improvisación, a la conquista de nuevos públicos (sordomudos, alienados mentales, etc.) y a la prospección de todas las posibilidades de la comunicación.

⁸ Actriz, directora y productora norteamericana. Fundadora, junto a Julian Beck, del *Living Theatre*, compañía de teatro experimental.

que todos leíamos los mismos libros, consultábamos los mismos autores, escuchábamos y leíamos las mismas experiencias. Y esa suerte de reverencia sometida que nosotros teníamos, el chico joven no la tiene. Ellos también tienen un sentido de la verdad. Y la prueba está en que uno enciende el televisor en Buenos Aires, París, Nueva York, Madrid, Roma y va a encontrar chicos de 17, 18 o 19 años que tienen una capacidad expresiva y un sentido de la verdad que se podría pensar: «Esto lo tenían Brando o un dotado como (James) Dean. Tal vez Spencer Tracy». Se ve que tienen capacidad y vigor intelectual. Se ve cuando hablan.

¿Le parece importante el dominio de la técnica cinematográfica al actuar en cine?

Técnica es también entender la vida. Cuando uno iba a estudiar (y nosotros fuimos estudiosos), pasaba que ahí estaba la tarima y aquí estábamos los alumnos. El profesor decía: «A ver, Federico». Y esos cuatro metros entre mi silla y la tarima eran el trampolín a los tiburones. ¿Por qué pasaba eso? Porque veníamos de una generación, o de varias, donde la mayoría recién empezaba a liberarse de algo que había acumulado durante 10, 20 o 25 años. El sexo, hablar, opinar, decidir, ser libre costaban décadas de la vida de uno. Y lo que hacíamos en esas clases era romper las inhibiciones y las corras. El chico de hoy no tiene eso. Le dicen «pasá Carina» y Carina pasa y le importa tres carajos lo que piensen. Está naturalmente desinhibida. La sexualidad en ella surge francamente y todo eso crea una condición afirmativa de lo personal. Uno tuvo que aprender duramente a dejar de pedir permiso y los jóvenes de hoy nunca lo pidieron.

Fueron conocidos por confrontar a la audiencia con su pasividad, induciendo a los espectadores a formar parte de las presentaciones.

Sin embargo, tanto Javier Bardem como Daniel Guzmán y Leire Berrocal reconocen haber sufrido mucho haciendo esta película...

Pero sufrían justamente porque buscaban la verdad. Un tipo que quiere pintar, esculpir o escribir no va a dejar de sufrir, porque el tema de la verdad se impone. Pero no es que estaban atemorizados porque alguien les pudiera decir «así no se hace». Hasta la función del sufrimiento es más personal y más íntima. No es que no sufran. Un chico joven hoy en día tiene dificultades para crear un personaje y se hace preguntas, pero no está respondiendo a la mirada del otro. La mirada del otro es menos opresiva, menos angustiada que la que uno vivía cuando tenía 22 o 23 años y hacía teatro. Antes uno necesitaba, inevitablemente, profesores. Buenos o malos, pero profesores. No es lo mismo lo que hoy se plantea un actor joven. Su instinto en busca del agua que calme su sed es mucho más certero que el nuestro. No sé si es una virtud o algo que sencillamente responde a otra época.

¿Ese instinto juega un papel importante en el aprendizaje y en el trabajo en cine?

Sí, porque la intuición no es una categoría intelectual, sino que forma parte de la más primitiva y arcaica condición humana. Lo dijo bien Kant: «Una inteligencia sin intuición es basura». Eso que llamamos intuición en el actor de hoy se puede describir como una esponja, como una especie de satélite que recoge todas las ondas que hay por ahí.

¿Cómo definiría el trabajo del actor?

Puedo hablar de lo que me pasa a mí, que en general los días previos a la filmación estoy mal porque tengo islas de inseguridad. Es el tren del horror. Imagino que a mucha gente le ocurre y creo que, en general, lo que uno tiene es horror a la mentira.

El lente de la cámara es muy impiadoso. Hay una frase hecha que uno decía a veces de manera tontamente poética, pero que en el mundo del cine tiene una cruel realidad: «los ojos son el espejo del alma». Y es verdad. Hay actores, no necesariamente malos, que tienen los ojos como de vidrio. Y en ese sentido el lente es absolutamente impiadoso, porque en general el cine exige, como en la vida, no sólo el estar bien, sino el ser bien, el bien ser. Y el bien ser en cine es producto de una cruel y rigurosa economía. No es hacer poco o no hacer nada, como dicen los apurados; es hacer aquello que sea absolutamente indispensable y esencial. Y eso sí exige una alerta y una concentración brutal. Poder expresar mucho y hondo con lo esencial y con lo sensible. A veces en el cine uno ve un momento hermoso de un actor, pero de pronto hace ese gesto (como decimos en la Argentina) «al pedo» y decimos: «¡Qué lástima! Venía tan bien». Uno tiene terror a esas cosas, porque lamentablemente en el cine eso permanece.

El valor del plano, el vestuario, el maquillaje, ¿facilitan su tarea como actor?

En ese sentido soy un actor absolutamente primitivo y lo digo como una carencia. Me importan tres carajos el vestuario, el maquillaje, el lente o la cámara, y tengo la sensación de que debería haberle dado importancia a todo eso y haberlo aprendido. Me doy cuenta cuando me dicen: «No, mirá que estás en un plano corto». Hay muchos conceptos que son la costra de las falsas enseñanzas y la falsa profesión. El vestuario y el maquillaje son verdad si uno es verdad. Para mí, todo eso adquiere sentido si uno es porquerizo en el chiquero y rey en el palacio. Ése es el tema.

¿Cuál fue la mayor dificultad actoral en *Éxtasis*?

En general —más allá de los defectos que uno tiene, que ya están ahí y que seguirán



Federico Luppi en el personaje de Daniel, en una escena de *Éxtasis*.

con uno hasta el final—, una dificultad que tengo es que, por mi inseguridad, dedico mucho tiempo a escuchar al director. El tema es la síntesis de lo que él me dice y lo que yo puedo hacer, como dos vías que se juntan. En *Éxtasis* hay una secuencia, casi al final, donde yo voy caminando con Silvia y tengo un pequeño diálogo con Javier. Es la escena en la que él se va. Recuerdo que, por la lectura del libro, yo le daba un carácter más «tanguero». Inconscientemente, me ponía sensiblero y emotivo. Y Mariano me decía que no, que no era así, que tenía que ver más bien con una suerte de posta, de entrega, de este padre que admitía que la cosa no podía ser tal como la tenía concebida. Me costó mucho trabajo entenderlo, porque yo vivía la situación como un adiós un poco lacrimógeno. En cambio, él me decía que era un desprendimiento inteligente. Mariano lo tenía claro, naturalmente. Él había escrito el libro y había dirigido la

película, y creo que tenía razón. A mí me costó medio día entrar en esa situación. Daba vueltas, fuimos a almorzar y seguía dando vueltas y vueltas. Cuando lo vi en la pantalla no sé si estaba bien o mal, pero tenía razón él. ¿Cuándo hay más amor?, ¿cuando uno le da al otro la sensación de que se va libre, sin equipajes tontos, o cuando le dice en tono lacrimógeno: «Andá, andá, yo no importo, escribime cuando puedas», como las madres judías? Como decía un autor americano, las madres judías pueden ser un policía irlandés, un barbero napolitano o una criolla de Corrientes. Y es verdad: es universal. Este padre de *Éxtasis* tiene un rasgo de inteligencia cuando le dice: «Así son las cosas».

¿En qué medida un actor debe implicarse en las decisiones del director?

Yo diría que totalmente. En lo conceptual, en todo, porque la grafía del espec-

táculo cinematográfico es del director, no del actor. El actor en sí no tiene nada que ver; es un medium, nada más. Lo que el actor puede hacer es encontrar caminos, síntesis o recortes en las formas de hacerlo, lo que llamaríamos la vía expresiva. Pero el director es el que pone la rúbrica a cada una de las cosas que tienen que ver con esto de corporizar ideas y cuentos.

A Mariano le interesa estar con los actores porque son su material, su plastilina. No quiere sólo explicarles o decirles cosas, sino que huelan eso que tiene que ver con la esencia de la escena. Mariano tiene esa cualidad. No le hace falta un discurso intelectualmente complicado. Pasa por aquello de que si uno la tiene clara, la dice clarita y la hace fácil.

¿Cuál es el vínculo ideal que un actor debe tener con un director?

La entrega absoluta. Por eso, si el director no te gusta ni confías en él, no hagas la película. Así de sencillo. Si uno trabaja con directores a los que no cree o no respeta, mejor que no haga la escena. De hecho, hay anécdotas famosas en todo el mundo de tensiones que terminan por hacer fracasar un filme por ese motivo. No me acuerdo quién contaba que, cuando Brando estaba haciendo *Motín a bordo*⁹, cambiaron a varios directores y al final terminó dirigiéndola él, porque Brando decía: «Si hay director, que dirija». Tú estás parado en una escena y el director de fotografía te dice: «Federico, me gustaría que estés un poco más de costado para que te dé mejor la luz». Y el microfonista te dice: «Levantá un poco más el mentón porque tengo un micrófono oculto». Así te ves constreñido por materialidades absolutas. El tema es cómo hago para ser más o menos veraz y

más o menos sincero. Un director terrible es el que no se compromete y te dice: «Como tú eres buen actor, hazlo». Pero no es así. Esto de que Brando no se equivocaba o no tenía temores es mentira. Él necesitaba ser dirigido. Ocurre siempre en el teatro, en el cine o en la orquesta. ¿Por qué un violoncelista o un trombonista, después de 30 años, necesita que lo dirija? Porque hay tempos, hay andaduras de la música que para uno tienen un sentido y para otros tienen otro. Y hay que estar atento a eso. El cine es, si se quiere una definición por antonomasia, el mundo del canto a coro. Pero siguiendo a un director.

Buenos Aires, enero de 1998

Filmografía esencial

Actor

- 1964 *Pajarito Gómez*, de Rodolfo Kuhn.
- 1965 *Psique y sexo*, de Manuel Antín.
- 1965 *Todo sol es amargo*, de Alfredo Mathe.
- 1967 *El ABC del amor*, de Eduardo Coutinho y Rodolfo Kuhn.
- 1967 *Los contrabandistas*, de Hugo Santiago.
- 1967 *Noche terrible*, de Rodolfo Kuhn.
- 1967 *El romance del Aniceto y la Francisca*, de Leonardo Favio.
- 1968 *El derecho a la felicidad*, de Carlos Rinaldi.
- 1968 *Las ruterías*, de Ignacio Tankel.
- 1969 *Los herederos*, de David Stivel.
- 1969 *El proyecto*, de Juan José Stagnaro.
- 1970 *Crónica de una señora*, de Raúl de la Torre.
- 1970 *Mosaico*, de Néstor Paternostro.
- 1970 *Pasión dominguera*, de Emilio Ariño.

⁹ *Mutiny in the bount* (1962), de Lewis Milestone.

- 1971 *Paula contra la mitad más uno*, de Néstor Pasternostro.
- 1973 *La revolución*, de Raúl de la Torre.
- 1973 *Las venganzas de Beto Sánchez*, de Héctor Olivera.
- 1974 *La flor de la mafia*, de Hugo Moser.
- 1974 *La patagonia rebelde*, de Héctor Olivera.
- 1974 *Triángulo de cuatro*, de Fernando Ayala.
- 1975 *Una mujer*, de Juan José Stagnaro.
- 1975 *Yo maté a Facundo*, de Hugo del Carril.
- 1976 *Juan que reía*, de Juan Carlos Galettini.
- 1981 *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain.
- 1982 *Plata dulce*, de Fernando Ayala.
- 1982 *Últimos días de la víctima*, de Adolfo Aristarain.
- 1983 *El arreglo*, de Fernando Ayala.
- 1983 *No habrá más penas ni olvido*, de Héctor Olivera.
- 1984 *Pasajeros de una pesadilla*, de Fernando Ayala.
- 1985 *La vieja música*, de Mario Camus.
- 1985 *Los largos abrigos (Les Longs Manteaux)*, de Giles Behat.
- 1986 *La muerte blanca (Cocaine wars)*, de Héctor Olivera.
- 1986 *Luna caliente*, de Roberto Denis.
- 1986 *Mala junta*, de José Santiso.
- 1986 *Sostenido en La menor*, de Pedro Stocki.
- 1986 *Sobredosis*, de Fernando Ayala.
- 1987 *The stranger*, de Adolfo Aristarain.
- 1987 *El año del conejo*, de Fernando Ayala.
- 1988 *La amiga*, de Jeanine Meerapfel.
- 1989 *Después del último tren*, de Miguel Mirra.
- 1989 *Guerriers et captives*, de Edgardo Cozarinsky.
- 1990 *Puerto Verde*, de Francisco Lombardi.
- 1990 *Flop*, de Eduardo Mignona.
- 1990 *Cien veces no debo*, de Alejandro Doria.
- 1990 *Le roi de Patagonie*, de Georges Campana y Stephane Kurc (TV).
- 1991 *Mi querido Tom Mix*, de Carlos García Agraz.
- 1991 *Las tumbas*, de Javier Torre.
- 1991 *La invención de Cronos*, de Guillermo del Toro.
- 1992 *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain.
- 1993 *Matar al abuelito*, de César D'Angiolillo.
- 1993 *Cronos*, de Guillermo del Toro.
- 1995 *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, de Agustín Díaz Yanes.
- 1995 *Sin opción*, de Néstor Lescovich.
- 1995 *La ley de la frontera*, de Adolfo Aristarain.
- 1995 *Caballos salvajes*, de Marcelo Piñeyro.
- 1996 *Sol de otoño*, de Eduardo Mignona.
- 1996 *Éxtasis*, de Mariano Barroso.
- 1997 *Martín (hache)*, de Adolfo Aristarain.
- 1997 *Bajo bandera*, de Juan José Jusid.
- 1997 *Hombres armados*, de John Sales.
- 1998 *Soriano*, de Eduardo Montes Bradley.
- 1998 *Frontera sur*, de Gerardo Herrero.
- 1999 *Las huellas borradas*, de Enrique Gabriel Lipschutz.
- 1999 *Lisboa*, de Antonio Hernández.
- 2000 *Rosarigasinos*, de Rodrigo Grande.
- 2000 *Divertimento*, de José García Hernández.
- 2001 *El lugar donde estuvo el paraíso*, de Gerardo Herrero.

- 2001 *Los pasos perdidos*, de Manane Rodríguez.
- 2001 *El espinazo del Diablo*, de Guillermo del Toro.
- 2002 *Corazón de fuego*, de Diego Arsuaga.
- 2002 *La balsa de piedra*, de George Sluizer.
- 2002 *Lugares comunes*, de Adolfo Aristarain.