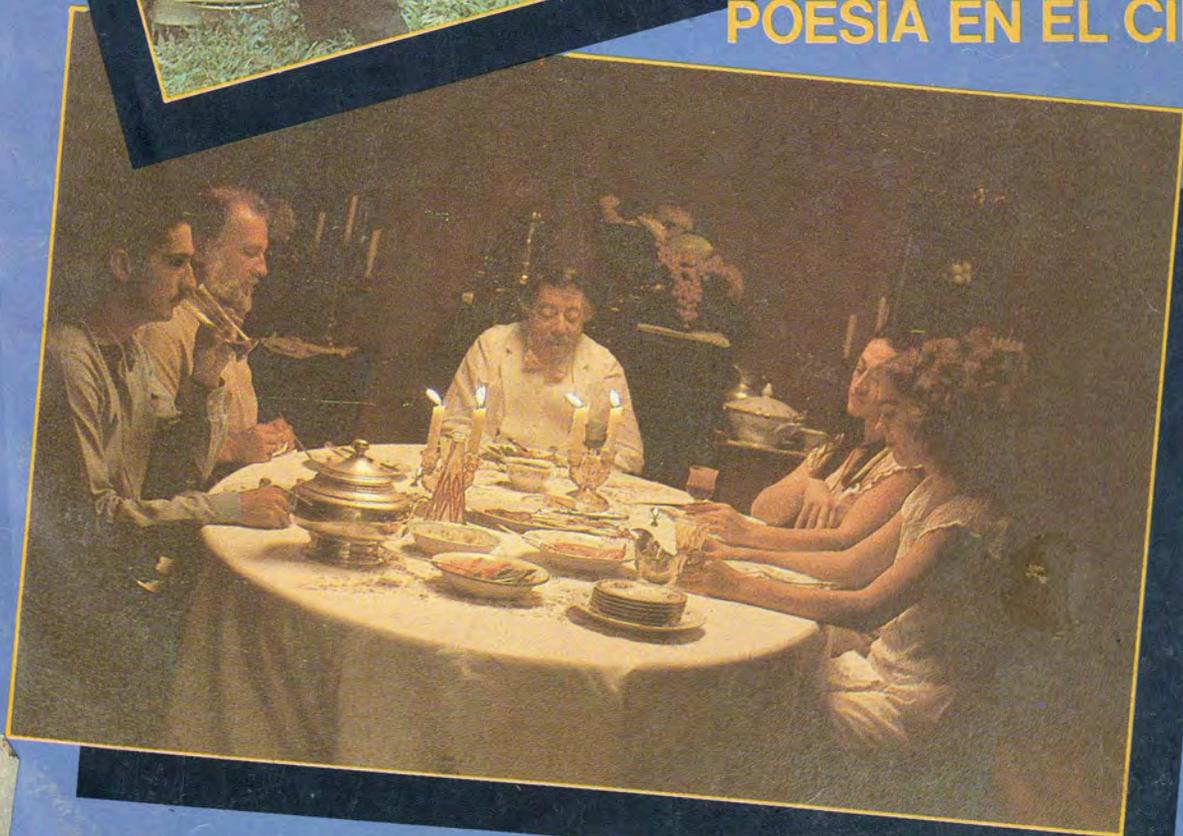


CINEMATECA

TENDENCIAS DEL OSCAR
ANDREI TARKOVSKY



OLIVER STONE
POESIA EN EL CINE



Monografía "LA MANSION DE ARAUCAIMA"
HOMENAJE A SALCEDO SILVA Y JORGE SILVA

INDICE

DIRECCION: María Elvira Talero

COMITE DE REDACCION: Diego Rojas, Guillermo González, Santiago Mutis, María Elvira Talero.

Colaboradores: Carlos Mayolo, Vicky Hernández, Rafael H. Moreno Durán, Orlando Mora, Hugo Chaparro, Juan José Vejarano, Pilar García, Philip Strick, Juan Manuel Roca, Mauricio Laurens, María Elvira Bonilla, Augusto Bernal, Carlos Alvarez, Lisandro Duque, Camila Loboguerrero, Luis Ospina y Zoraida Rueda.

Diseño y Diagramación: María Isabel García
Silvia Márquez
Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Editorial: PROCULTURA S.A.

<p>I. EDITORIAL Por <i>María Elvira Talero</i> (Directora Cinemateca Distrital) 3</p> <p>II. MONOGRAFIA "LA MANSION DE ARAUCAIMA" 1. Entrevista con Mayolo 5 2. Entrevista con Vicky Hernández 9 3. R.H. Moreno Durán: "El Falansterio Violado" 14</p>	<p>III. FREDERICK WISEMAN Y LOS CAMINOS DEL DOCUMENTAL 1. Presentación de <i>Orlando Mora</i> 19 2. Entrevista 21</p> <p>IV. HOMENAJE A SALCEDO SILVA Pantalla en Blanco. Por <i>Hugo Chaparro</i> 24</p> <p>V. EL CINE EN BOGOTA Estrenos en Bogotá 26</p> <p>VI. HOMENAJE A JORGE SILVA "En una película hay que darlo todo" de: <i>Juan José Vejarano</i> 28</p> <p>VII. POESIA EN EL CINE Confesión candorosa de uno que casi nunca va al cine Por <i>Juan Manuel Roca</i> 32 La poética del cine 32</p> <p>VIII. ANDREI TARKOVSKI 1. "Ese mundo personal de A. Tarkovski" Tomado de la revista de la Cinemateca Uruguaya 37 2. La verdad de Andrei Tarkovski, por <i>Pilar García</i> 42</p> <p>IX. LAS TENDENCIAS DEL OSCAR Por <i>Mauricio Laurens</i> 47</p> <p>X. ENTREVISTA CON OLIVER STONE Traducción de María Elvira Bonilla Tomado de Film Comment 51</p> <p>XI. SIETE AÑOS DE CINE Por <i>Gilberto Bello</i> 63</p> <p>XII. EL ULTIMO QUE SALGA QUE APAGUE LA LUZ (La crítica en cuestión) Por <i>Augusto Bernal</i> 68</p> <p>XIII. NO ALCANZO A CUMPLIR LOS 15 AÑOS Análisis sobre el cortometraje en Colombia. Por <i>Carlos Alvarez</i> 69</p> <p>XIV. NOS AMAMOS TANTO Convocatoria a los cinematografistas Por <i>Lizandro Duque Naranjo</i> 75</p> <p>XV. ¿POR QUE HACE USTED CINE? Encuesta a cinematografistas colombianos 77</p>
--	---

**AGRADECEMOS
A PROPAL**

TEMPORADA DE
**Conciertos
Credencial 1987**

*Amigos
de la música*

Fecha: PRIMER DOMINGO DE CADA MES

Hora: 12:00 m.

Boletería: Lago: Cra. 15 No. 75-43
Oficinas: Chicó: Cra. 15 No. 93A-48
Credencial: Unicentro: Local 216A

Información: 2882576 Comunicaciones Credencial
2835845 Museo de Arte Moderno
2128900 Arte y Cultura

AUDITORIO MUSEO DE ARTE MODERNO

Bogotá: Calle 24 No. 6-55



Credencial



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

EDITORIAL

La Cinemateca Distrital revive la revista CINEMATECA con el ánimo de estimular la polémica sana, el análisis profundo y didáctico y la oportuna información de temas de actualidad sobre cine.

Siete años de ausencia de la revista CINEMATECA marcaron la urgente necesidad, luego de agitados tiempos de retornar al medio impreso. Esto con la firme intención de agudizar y ampliar aún más en el lector y cinéfilo el gusto por el séptimo arte, con argumentos, material fotográfico y opiniones al respecto del cine colombiano, latinoamericano y mundial.

El Maestro Hernando Salcedo Silva consideraba una utopía el realizar una revista que pretendía conciliar las diversas tendencias del cine y los cinematografistas. Sin embargo fue quien más apoyó esta utopía que es hoy uno de los propósitos de CINEMATECA.

Esté número busca continuidad con los anteriores intentando abarcar lo sucedido durante el tiempo en el que la revista CINEMATECA se suspendió.

Su contenido es: Entrevistas a: Wiseman y Oliver Stone; Monografía de la película "La Mansión de Araucaima"; Homenaje a: Hernando Salcedo Silva y Jorge Silva; Artículos sobre: Andrei Tarkovski, poesía en el cine, las tendencias del oscar, análisis mundial del cine, análisis del cortometraje en Colombia, convocatorias a cinematografistas, etc.

La Cinemateca Distrital quiere que la revista CINEMATECA sea una puerta abierta a: estudiantes, cinematografistas, cinéfilos, críticos y demás personas atraídas hacia los recovecos del mundo fantástico del cine del cual somos todos artífices, complices y a veces hasta protagonistas.

María Elvira Talero
Directora

La Cinemateca Distrital tiene un círculo ágil de circulación de ciclos con varias de las Cinematecas del país. Estas son:

Cinemateca El Subterráneo, Medellín.

Director: Francisco Espinel. Coordinador: Alba Lucía Yepes.

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Dirección: Gloria Delgado,

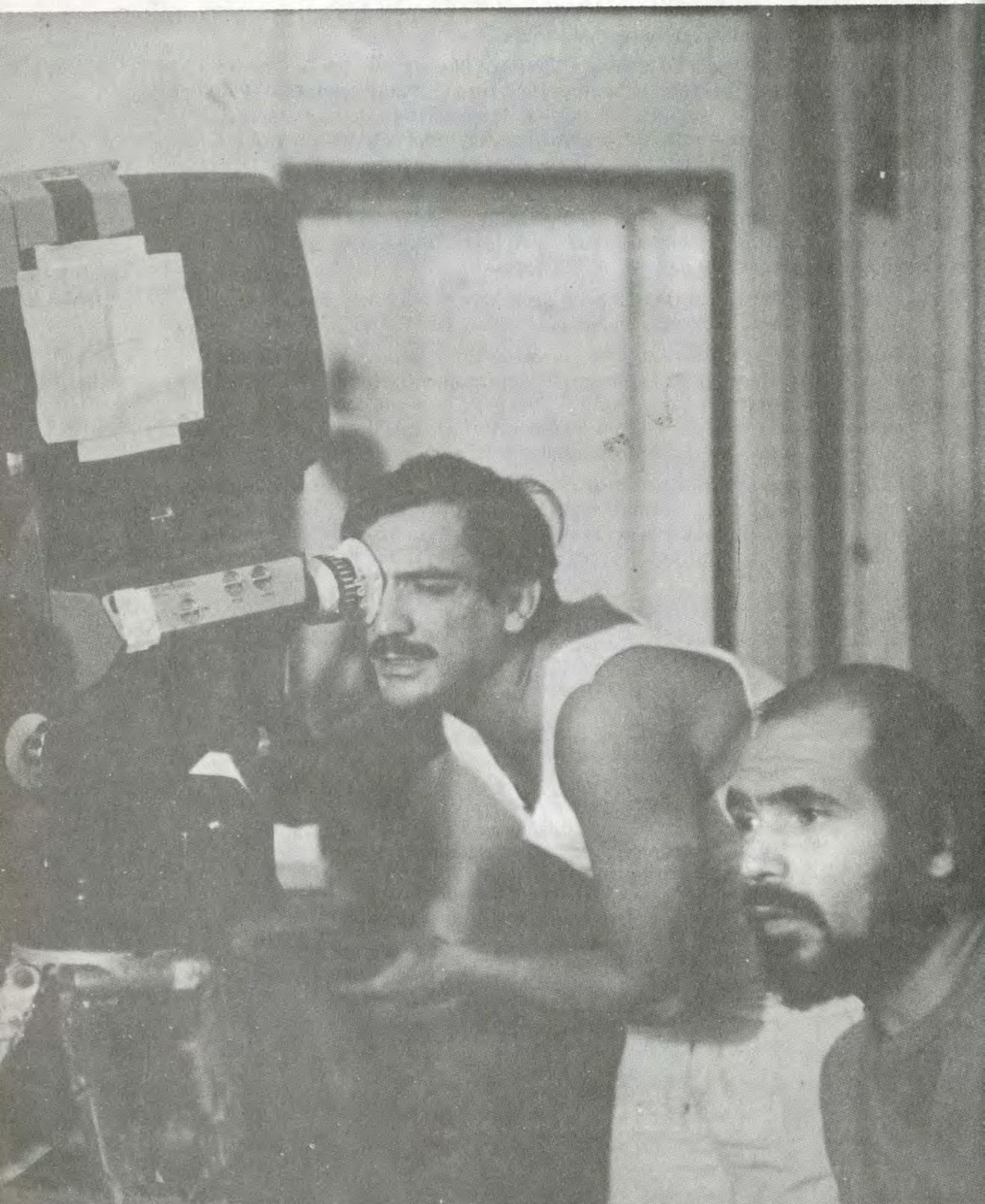
Director Cinemateca: Julian Tenorio.

Cine Club Los Fundadores, Manizales.

Director: Octavio Arbeláez

Coordinador: Oscar Salazar.

1987
Carlos Mayolo



“LA MANSION DE ARAUCAIMA”

CARLOS MAYOLO HABLA SOBRE LA MANSION DE ARAUCAIMA

— ¿Cómo fue el proceso de adaptación de *La Mansión de Araucaima* al cine?

—Pues yo, primero hablé con Mutis y llegamos a unos acuerdos exactos sobre los contenidos; por ejemplo yo quería quemar la casa y él me dijo que no, que no la quemara, que dejara la casa esperando más víctimas. La película en medio de todo es una parábola, tiene un mecanismo interno que si no se respeta se desvirtúa, entonces por eso fui muy respetuoso del tratamiento. . . Además el libro no es. . . ni siquiera es una novela, son unas anotaciones para un guión que escribieron Buñuel y él, o que entre los dos llegaron a esos acuerdos. . . y el libro dice: el guardián, la Machiche, . . . describe los personajes y luego hay un capítulo que dice *Los hechos*, y luego hay un capítulo que dice *El funeral*. . . eso es todo el relato. . . Entonces yo me basé en *Los hechos*, los conté, eran 22 acontecimientos —me acuerdo— si yo suprimía uno, quitaba uno o me ampliaba sobre uno, perdía el equilibrio interno que tenía. . . esa es una especie de. . . teorema, que si yo movía algo pues inmediatamente la película se desvirtuaba, y el estilo que le quise dar a la película pues es el estilo que yo tengo no? Si a la gente le gusta o no le gusta pues eso ya es su problema. . . Y es una película concomitante con “*Carne de tu carne*” donde existen las cosas oníricas, el mundo del no—tiempo que es una especie de sueño; estas son las películas que me interesa hacer. Narrar escuetamente la realidad no puedo, o no me interesa, me parece que el cine por el simple hecho de apagar la luz y de estar metido en una especie de seudosueño tiene que ofrecer esas verdades descaradas, a veces descarnadas como son los sueños. A veces uno sueña cosas que moralmente no debería soñar. Entonces en el cine también sucede eso, que se abre la puerta del inconsciente. Ese es el tipo de cine que me interesa, o sea, el de las verdades ocultas y en ese sentido Mutis es muy bueno. . . Mutis y Buñuel son tipos que han abierto puertas toda la vida, pase lo que pase.

—Ustedes, los del Grupo de Cali, siempre están dentro de sus películas, algo así como el cine dentro del cine.

Hay un poco de eso. En todas las películas nuestras hay una visión del cine, en todas. Se ve la grabadora y se ve que estamos haciendo una película. Nunca ocultamos el hecho de que estamos haciendo una película. El público se da cuenta de cómo se obtienen imágenes. Mejor dicho, mostramos el truco, no somos unos pres-

tidigitadores. Esa es siempre nuestra relación con el cine. En *La Mansión*. . . el tema del cine está en el propio relato.

—Alguna gente opina que al comienzo de la película se le da mucha importancia a la historia del rodaje del comercial.

Eso me parece a mí muy chistoso, porque la gente no se identifica con una casa, se identifica con un personaje, eso lo analicé muy bien. . . Yo sabía que el sujeto de la película era “*La Mansión*”, pero en abstracto la mente humana no se identifica con un objeto, se identifica con un sujeto. Entonces empecé a contar la historia: había una vez una casa a donde llegaba una niña. Mientras decía “había una vez una casa”, la gente se quedaba por fuera. Entonces decidí contarla: “había una niña que llegaba a una casa”. Entonces es mucho más convincente y mucho más cercano a la identidad. Mientras uno no se identifique con un personaje no hay comunión con el relato.

—Podría haberse identificado con *La Machiche* por ejemplo, ¿lo pensó?

No, porque *La Machiche* no es la inocencia y hay un juego sadiano en esta película: o sea que el instinto, la libertad, la inocencia, no pueden ser soportados por las instituciones. Instituciones ya corruptas no soportan la inocencia: la destruyen. Entonces eso es lo que yo quería decir con esa película, uno nunca se identifica con el más malo, sino con el más débil y con el que más esfuerzos hace y con el que más conflictos tenga que pasar. Ese es supuestamente “el héroe” y aquí no es exactamente “una heroína”. La niña es la fragilidad de uno mismo, uno perfectamente puede —igual que ella— meterse en una situación parecida por ingenuo, por confiado y entonces caer en esa telaraña que son las instituciones. Para mí ella cinematográficamente es el “héroe” no *La Machiche*.

—¿Encontró alguna dificultad en ser actor y director al mismo tiempo?

No. Yo siempre actué en mis películas, en casi todas. Ahora estoy actuando. Este año, por ejemplo, ya he actuado medio año, voy a actuar con Herzog en “*Cobra verde*”. Estoy actuando en “*Mi alma se la dejo al diablo*”. Yo propongo un tipo de actuación un poco displicente. No quiero ser nunca melodramático en las interpretaciones, sino simplemente como es uno en la vida. Un poco lo que siempre le he querido restar a los actores. Eso de que no tienen necesidad de impostar la voz ni de “interpretar” porque lo importante no es lo que uno dice sino lo que uno hace. Es como cuando uno está enamorado de una persona y “¡ay, te quiero mucho!” sí, pero mentiras, porque todo lo que

hace es lo contrario de quererla. Entonces ¿para qué dice que la quiere? Yo no creo mucho en lo que la gente dice, creo en lo que la gente hace. Así que para mí los diálogos, ni fu ni fa, yo veo las películas a veces sin oírlas. Si son elocuentes y si el cuento está bien contado, lo entiende un niño o un analfabeta.

—Entonces, ¿su dirección va encaminada a que la gente trate de ser lo más natural?

—Sí. Que no crean nada de lo que estoy diciendo, sino que vean lo que estoy haciendo. En “Mi alma se la dejo al diablo” hay unas cosas que no tengo necesidad de decirlas sino que con sólo expresarlas corporalmente están ya hechas. El ser humano está lleno de gestos, hay miles. Hay una serie de gestos arcaicos que uno los puede usar y son absolutamente evidentes, como cogerse la nariz que da inseguridad. Los gestos son más evidentes que cualquier cosa. Los chimpancés se abrazan igual que la gente, cuando están enamorados comparten la comida. Hay una serie de gestos telúricos, se puede decir, que son los que me gusta usar: evidentes, inequívocos.

—¿Cómo consiguieron la casa para “La Mansión”?

Eso fue mágico, porque esa casa la íbamos a conseguir para el productor de Truffaut, Barbet Shoeder, quien vino con Néstor Almendros. El necesitaba hacer una película y nosotros le quisimos ayudar en Cali a buscar entre las haciendas. Un día él me dijo: “vea encontré la casa precisa, a mí no me sirve pero a usted sí”. Fui, la ví e increíble. Un sitio que estaba abandonado, igual que en la película, la gente se quedaba a dormir ahí a veces, era muy distante de la ciudad. Era un punto intermedio, como en la película: “está muy tarde, ya son las cinco y es mejor que se quede no? “Realmente en esa casa había esa sensación de que la distancia era muy grande entre la realidad y la casa. Fuera de eso, paso una puerta y me encuentro un cuarto con fotos de un avión y con una hélice de avión; luego paso a otra habitación y me hallo un vestido de militar, con las botas de militar. Ese vestuario que usé, lo encontré en esa misma casa. Todo coincidió. Había un baño —como romano— que en ninguna casa del Valle del Cauca existe. La casa estaba como esperándonos ahí. La casa buñueliana y de Mutis. Era como una cosa atávica. A mí me pasan mucho esas situaciones como mágicas. Entonces así encontré esa casa. Y esa casa tiene las características de la vivienda de tierra caliente de Mutis, de su finca en Coello. Es la casa latinoamericana.

—¿Quién hizo la música?

La música la hizo Germán Arrieta, basado en conversaciones que tuvimos sobre la decaden-



cia, sobre la música podrida, sobre los boleros oxidados. Hablábamos de cierta construcción operática que la película iba a tener. Queríamos cantantes latinoamericanos como Alfredo Sadel, gente como Carlos Julio Ramírez. Todo ese tipo de cantantes cuasi-operáticos, que eran tenores y muy buenos. Entonces fuimos pensando, que sea ópera latinoamericana y boleros viejos ¿no? También cantados por mujeres de tono operático.

—Así como ha habido elogios para el trabajo de Vicky Hernández en su papel de La Machiche, ha habido fuertes críticas, por qué eligió usted a esta actriz y cómo le pareció su trabajo?

A lo mejor a Mutis tampoco le gusta. La Machiche era difícilísimo. Fui hasta Brasil a buscar la actriz y la tenía y no pudo venir, entonces me decidí por Vicky. Me pareció que Vicky reunía. . . Es como el cuadro de Botero. Hay un cuadro de Botero sobre La Machiche en el que es igualita a Vicky. Más bien que miren el cuadro de Botero.

Mis cosas son visuales. Si a mí me dicen “La Machiche” es esa, yo no me voy a poner a leer: “La Machiche es esa”. Ahí está y la gente de cine es así. La gente de literatura cuánto no se demora escribiendo una cosa que uno hace en cuatro segundos. Yo por eso no creo en la prosa sino en la poesía. La película tiene poesía, tiene una cosa que a lo mejor el texto no lo tiene, es un poco escueto, el texto es casi clínico; una descripción absolutamente clínica. Mutis me dijo: “Eso no es una novela, yo no sé de dónde han sacado que es una novela, son unos apuntes que hice yo”. Que hablen con Mutis más bien para que se enteren de cuál es el verdadero origen. Eso no es una obra maestra de la literatura, son unos apuntes para Buñuel y los dejó intactos. Yo tengo una carta donde él me dice eso.

—¿Usted por qué escogió La Mansión?

Me cayó de suerte.



—¿De suerte?

En serie. Se ganó ese premio de Focine y como era “relato gótico de tierra caliente” y como yo había hecho “Carne de tu carne”, que es una película gótica de tierra caliente, entonces Focine me dijo que si la quería dirigir. Yo dije sí, présteme el guión, me lo leí y no me gustó. Cambiém el guión, porque el guión tenía una vaina moral, o sea que, de antemano había cierta visión de sacrificio con la niña. Había ya el acto de expiación cristiano. Entonces yo lo desmoralicé más todavía. Lo volví una cosa de inmediatez. La gente toma las decisiones encima de las cosas. La película es amoral. No hay premeditación del sacrificio.

— Pero la niña es en la película el motor, cuando en *La Mansión* no lo era. Allí ella era inocente y va quedando envuelta en las situaciones, mientras que en la película ella crea las situaciones, va directamente con el cura y va directamente con todos.

Así es en el relato. ¡Uf!, el relato es descaradísimo. En una página se acuesta con tres. Y ese era uno de los problemas que tenía. Ahí dice descaradamente: la primera noche durmió en el cuarto de La Machiche, la segunda noche se quedó en el cuarto del piloto y después, como el piloto no funcionaba se fue a dormir con el cura, en la misma página. Y hacerlo en cine era difícil. El proceso de enamoramiento es un poco lento y además son todos los estados de eroticidad: el erotismo infantil, que es el piloto —el impotente—, luego el erotismo maduro, que es el cura; después viene la pasión, que es el negro —incontrolable ya—; y finalmente está la perversión del poder, que es la vaina lesbiana, la venganza. O sea que pasa por todo el proceso y después no viene sino la muerte.

—¿No cree que se excedió en las escenas de amor que incluyó?

Yo hice una sola escena chocante que es en la que yo me acuesto con Vicky, porque creí que así era el personaje; si yo copulo actuando así, ya se sabe cómo es el tipo. Para el guardián la mujer es un objeto, entonces por eso es que me pasa todo lo que me pasa, por no caer en cuenta que a La Machiche hay que quererla de otra manera, como la ama el sirviente, con mieles y dulzura.

— Hubiera podido ser un poco más sutil. . .

Las otras escenas sí las hice muy sutiles, como la del cura, la escena de las lesbianas, la escena con el sirviente, entre otras.

—¿Cuál fue su principal problema durante la filmación?

Yo filmo con un equipo que siempre es la misma gente. La relación que hay entre todos nosotros es amorosa y muy febril. Cada uno entrega muchísimo, además respeto bastante el trabajo de cada persona. El músico tiene concepto sobre la película, el director artístico tiene una concepción sobre la película, yo tengo mi concepto sobre lo que es actuación, personajes, todas esas cosas, pero ellos tienen su visión. Por eso en mis películas a veces se ve que hay varias manos. Mejor dicho, son más ricas, pueden ser más ricas visualmente que otras cintas colombianas porque yo realmente dejo que las personas que colaboran conmigo tengan autoridad en la película. Cómo le voy a decir a Pedro Alcántara o a Miguel González, quienes tienen un concepto visual, que no es así; si saben más que yo o por lo menos sintetizan mucho mejor. Además, si los llamo es para que me hagan ese trabajo no? Entonces ahí está el enriquecimiento. El músico también tenía su visión sobre la película, así la película va teniendo como varias cajitas chinas, lo que cada persona aporta.

¿Esto fue coproducción con Brasil?

Eso fue pura locura mía porque querían que yo hiciera la película con México. Imagínese usted. ¡Hacer *La Mansión* con mexicanos!

. . . Eso yo no lo voy a decir.

Dígalo. Pues claro, a uno qué lo van a embarcar a hacer una película con una gente que a uno no ... Mejor dicho, ellos han sido los que han deformado el gusto realmente, entonces yo les tengo una aversión casi que física, no los puedo ni oír. Y además son el peor enemigo del cine latinoamericano. Mientras nosotros no desterramos el cine mexicano comercial de nuestras pantallas, no recuperaremos popularmente nuestro público. No se trata de imitar al cine mexicano como lo hace “El niño y el Papa”, es mejor tener un camino propio.

Entonces me mandan a mí a semejante cosa. Además eso es podrido. Esa es una industria que es como un mamut oxidado, es una cosa horrible, puros viejos ahí pagados por el Estado, tirados ahí en esos camiones, esperando que les paguen. . . burocrático absolutamente. Además en México la mordida es institución. Yo no podía aceptar eso porque a mí no me habían mandado a eso. Empecé a ver toda la corrupción que había alrededor, me opuse y además



no encontré ninguna actriz. Meche Carreño no, la Montenegro tampoco; curas no había ninguno, Capetillo no era el piloto; yo que iba a trabajar con esa gente. Los ponía a hablar y hablaba así como en televisión y dije prefiero traer unos brasileros que son de verdad. Además Mutis me dijo: Yo vivo en México y México es Nepal. Además país menos tropical que México no existe, es la gente que menos tiene el sentido del tropicalismo. El tropicalismo de ellos es el tropicalismo de gringos: guitarra y hamaca, cuatro tipos tocando guitarra. Pero la sensualidad que tiene el brasileros esa sí es tropical. Mutis me dijo "esto ¡hay que hacerlo con brasileros!".

Pero ¿es producción nacional?

Sí. Y esos dos actores brasileros no se cómo se vinieron conmigo. Estaban locos. Les pagamos, sí, pero muy poco. José Lewgoy es un tipo caro. Pitanga también. Se vinieron por una irrisoria suma, porque vieron una vaina tropical y latinoamericana. Además ellos me dan la sensación dentro de la película de que La Mansión no es en ninguna parte ¿qué país es ese? No hay tiempo ni espacio. Me gusta, me encanta su sensualidad. Tienen elegancia para actuar. Y es una cinematografía mucho más rica culturalmente, más que esa vaina mexicana que siempre fue una imitación de un cine gringo de segunda clase.

¿Cuánto costó la película?

No sé. Eso no es lo mío.

Y ahora ¿qué?

Ahora quiero hacer una comedia musical, pues yo como caleño siempre he tenido esa vaina de la salsa. He ido descubriendo a través de "Calicalidoscopio", que esa música tiene correlación con las casas, con los colores y con la actitud de la gente. La gente en Cali vive como en una comedia musical, camina como en comedia musical y hay momentos en que uno se pone a ver y realmente es una comedia musical. Además, "Barrio ballet" me hizo convencer que sí había la gente con quien hacer una comedia musical y además bien refinada, no una comedia musical acrobática, sino, clásica. Hablé con

el coreógrafo cubano y le pareció buena idea hacerla. La película tiene muchas cosas, es sobre la mujer también, sobre la lucha que tiene que librar una mujer para poder hacer algo; le toca el doble que a los hombres. También es sobre la historia de los barrios de Cali, o sea, cómo con música se invadieron los barrios; cómo con música se hicieron las casas, cómo con música se le pintó colores a las casas. Está muy anclada la música en Cali, en la vida del desarrollo del barrio popular, se puede decir que Daniel Santos marca la invasión. Bienvenido Grandalla marca la guadua. Hay una correlación real popular. Quiero recuperar también eso, el ancestro musical que tenemos nosotros, la relación con la música que tenemos en la vida.

¿Para cuándo?

Vamos a ver. Focine decide. No se sabe, la quiero hacer con Venezuela, también allá tienen sentido de la música. No se puede hacer con Perú, ni se puede hacer con Brasil porque ellos tiene samba, mientras que Venezuela tiene las mismas raíces nuestras: Daniel Santos, Sonora Matancera, música Caribe, tropical.

Pero ¿cuándo va a empezar?

Estoy varado ahora porque Focine está sin liquidez, está cobrando a los exhibidores. Venezuela también está como en un marasmo económico. Vamos a ver qué se puede hacer.

El guión ¿quién lo va a hacer?

Sandro Romero, Luis Ospina y yo.

... El grupo de Cali

Tenemos un equipo, nosotros nos dividimos el trabajo. Yo por ejemplo nunca monto las películas sino que las monta Ospina, etcétera.

¿Podría hablarnos un poco más sobre la música de La Mansión?

Pues ya hablé un poquito. Es como el aroma de la película. Es la que crea lo tropical.

Vicky Hernández
para el papel de "La Machiche"

Nacida en Cali. Desde la edad de los 7 años se encuentra vinculada a las artes escénicas. Fue miembro del grupo infantil de la Academia de José Agustín Pulido Téllez, trabajaba en la Radio Nacional y en algunos dramatizados en televisión.

Ha pertenecido a grupos de teatro como La Candelaria —del que fue miembro fundador—, del Teatro Arte Popular, TAP; del Teatro Experimental de Cali, TEC; del Teatro Popular de Bogotá, TPB. Del mismo modo ha dirigido varios grupos de arte dramático.

Durante los últimos cuatro años se ha dedicado a la actuación en televisión, ha hecho algo de cine, haciendo un poco a un lado el teatro. Sin embargo, hace unos pocos días se estrenó en el Teatro Nacional una pieza teatral que vincula nuevamente a Vicky con las tablas.

Con Vicky Hernández, considerada una de las mejores actrices de nuestro país, la REVISTA

CINEMATECA conversó acerca de su papel en "La Mansión de Araucaima", película en la cual hizo La Machiche y por la que fue premiada en el pasado Festival de Cine de Bogotá como la Mejor Actriz Nacional.

—¿Cómo fue el proceso de vinculación de Vicky a la película "La Mansión de Araucaima"?

Eso fue lleno de altibajos y sobresaltos. Yo supe de la filmación en junio del 85 y me enteré extraoficialmente que iba a ser La Machiche, es decir, como chisme me dijeron: "La Machiche va a ser usted". Me dije: puede que sea, puede que no. Comencé a buscar algo sobre la poética de Mutis, sobre los relatos, sobre la misma Mansión y empecé a pensarlo como una cosa posible. Esto lo supe en Moscú, en donde Adriana Herrán y yo estábamos invitadas al Festival de la Juventud y los Estudiantes, junto con Rosita Alonso —otra actriz argentino-colombiana—. Cuando regresamos en julio o agosto, se me confirmó que sí, que se iba a hacer La Mansión y que yo iba a interpretar a La Machiche. Me morí del susto, pero empecé a pensar en esa

Vicky Hernández



mujer y a buscar todo lo machichudo que podía haber en la gente que conocía: hombres, mujeres, señoras, señoritas, como para ver quién me podría aportar algo para ese personaje tan supremamente complejo. Sin embargo, hacia el mes de septiembre se decidió un viaje de Mayolo a Brasil, para tratar de ver la posibilidad de una coproducción con este país y para buscar actores. Concretamente para el papel de don "Graci" y del esclavo, roles que Mayolo pensaba eran muy difíciles de conseguir aquí y que además al ser interpretados por actores de afuera, en el caso concreto de Brasil, iba a crear una posibilidad de mayor distribución, de acercamiento a un mercado y de un intercambio en términos de creación artística.

Mayolo fue a Brasil, pero antes de que se marchara, Focine le pidió que La Machiche no fuera yo, sino que fuera una actriz brasileña, evidentemente buena actriz, bella, sensual, o sea, todo lo que yo no soy. Se decidió en esos términos y en esos términos se me dijo, no?: "Hay que traer una mujer bella porque usted es fea, usted es una mujer incapaz de verse atractiva en la pantalla, la gente la relaciona a usted con unos papeles de señora, de mamá y usted es fea, entonces vamos a traer una actriz taquillera, bella, famosa, sensual, brasileña". Yo quedé apabullada. Mayolo tuvo el detalle de fina coquetería de llamarme cuando llegó de Brasil y de confirmarme "usted no es, viene Belén Miteiros", una actriz de teatro retirada hace tiempo, pero muy bella, muy buena actriz. Casi me muero, me dio una ira mortal, me puse histérica, le deseé lo peor a la película y traté de sacudirme ese personaje que muy difícilmente había tratado de conocer.

—¿Usted creía que podía ser "La Machiche", y no estaba de acuerdo con Mayolo?

Cuando una habla con un director de cine, o con un director, que le menciona un proyecto, y esa persona dice "el personaje es tal, tú o fulano o sutano" es porque lo ha visualizado así. Para uno eso es definitivo y si aparecen otras consideraciones después como que es más taquillero, más conocido, más famoso; que es más bonito, que es más amarillo, son consideraciones sin importancia pues yo creo que un director —sobre todo en el cine— si concibe una película con x persona, la tiene que hacer con esa persona. Yo no entendía que Mayolo hiciera esa concesión, porque para mí era una concesión impuesta en ese momento por Focine, que le exigía a Mayolo una persona que le pudiera garantizar a él en términos de mercadeo y de imagen, una figura mucho más comercial.

Si Mayolo me dice "usted no puede hacer el papel porque es mala actriz" o "porque me equivoqué con usted en la visualización del personaje", pues perfecto. Pero si a mí me dicen que no puedo porque soy fea, y eso es verdad... además La Machiche de La Mansión no era una reina de belleza. El caso es que yo maté ese personaje y con eso casi me muero yo. Me corté el cabello, me rasuré las axilas, peleaba todos los días con mi marido, con la muchacha, con los hijos, con todos. . . Y el rodaje empezó. A las dos semanas de rodaje me encontré con Montoyita y le dije ¿cómo va todo? El respondió que la gente del Brasil estupenda.

A las tres semanas de filmación Mayolo me estaba llamando a la casa. Yo pensé que era para doblar a esa señora y yo no quería. Mayolo me hablaba insistentemente, cuando de pronto me dijo: "Ve, vos todavía querés hacer La Machiche"? Le dije: "No Señor" Y era verdad. No me interesaba para nada un personaje que en primera instancia había construido a partir de lo que soy yo: una señora con muy poco pelo en la cabeza, robusta, gorda, de senos flácidos y caídos, de celulitis, estrías, de pómulos salientes, con poquitas pestañas, es decir, lo que soy con mi nariz y mis dientes. Por otra parte yo había visto las fotos de una hembra brasilera, hermosa y ¿yo qué? Como mujer a mí qué me interesaba hacer ese papel. Yo tenía trabajo aquí. Eso era violentarme horriblemente. Aunque había la cuestión de que hacer una película en Colombia es tan difícil, se hace en condiciones tan precarias, es tan imposible, por buenas que sean las oportunidades.

¿Qué pasó con la actriz brasileña?

Parece que le dió un poco de temor el papel, por el hecho de estar retirada hacía varios años de la actuación.

Pues bien, considerando que: ya con tres semanas de rodaje que si se paraba la película quedaría muy seguramente sin terminar; que se perdía el dinero invertido; que era un proyecto que podía quedar inconcluso para el resto de la vida; que yo creo mucho en Mayolo como director y lo aprecio como persona; y pensando también en los actores que habían venido del exterior y en los compromisos que tenían allá. Pues ¡qué va! Como a las ocho de la noche cogí un avión, llegué a las 11 de la noche a la finca, a las 2 de la madrugada me acosté, a las 5 de la mañana me hicieron el primer llamado y a las 7 se rodó la primera escena.

— Cuéntenos ¿cómo le fue en el rodaje?

Fue terrible, porque fue absolutamente a contra-

pelo. O sea, problemas salvando obstáculos de vestuario, de cabello —cuestión de pelucas—, yo misma me tenía que maquillar, y además, con la carga y el peso de que me miraba en el espejo y decía no soy yo, no es ella, ella no puede ser así. Había perdido la seguridad.

— Pero ¿finalmente terminó por convencerse? Era muy difícil. Eso me mortificaba mucho y me daba una soberbia espantosa. Nunca me convencí de ser La Machiche. Porque mire, yo primero parto de un principio. Nunca digo soy tal personaje, yo prefiero ver los personajes por fuera de mí, siempre, ya sea haciendo televisión —que se hace con carácter lastimeramente desechable, a velocidades supersónicas, sin mayor trabajo de estudio, de preproducción, sin análisis de un contexto dado, de nada, así a la topa tolontra— o así sea un trabajo de teatro, de cualquier cosa. Yo nunca pienso que soy ésta, sino más bien, intento conocer un personaje y mostrar lo que conozco de él. Ese es ya un problema de cómo encaro mi trabajo.

Pero obviamente uno parte siquiera de la mínima base de que físicamente uno esté a tono con el personaje y yo había roto el tono mío frente a La Machiche. O sea, pensaba que físicamente yo no era La Machiche.

Cuando yo leí La Mansión, no tenía el canon. No pensé que iba a ser la actriz. Cuando se me dijo que yo era, empecé a construir La Machiche a partir de lo que soy yo, pero cuando se me dijo que ya no y me mostraron las fotos de otra que iba a ser, mi Machiche no tenía validez. Es absolutamente comprensible, a ningún ser humano le gusta que le digan que no es atractivo, que es feo. Eso es muy hartito.

— Si no le hubiera sucedido ese percance tan desagradable, ¿La Machiche que usted hizo habría sido mejor?

No sé cómo habría sido, si mejor o peor, pero distinta sí.

— La Machiche que había construido Vicky ¿era distinta de la construyó Mayolo?

Yo espero que no, porque si finalmente Mayolo filmó conmigo es porque creía que yo era su Machiche. Es más, durante el rodaje el único recurso con el que yo contaba a nivel interior, era que Mayolo creyera que yo podía ser La Machiche. Si no, yo no me habría abocado jamás a eso.

— Pero entonces ¿cuál es el papel del director, si se supone que debe modelar el carácter del personaje, que lo debe construir...?

Sí, pero estamos partiendo de un accidente que fue: “usted es, usted no es, usted es” y estamos hablando de una cosa que en el cine sí es fundamental y es el casting. O sea, en el teatro la gente juega con convenciones (representar yo a una mujer de 80 años) que el público acepta y el actor las asume. Pero en cine, si la persona no esta cercana a los 80 años, tiene que haber un excelente trabajo de maquillaje para que ese joven sea un viejo; porque en el cine no se juega de otro modo. Claro, yo me refiero a la apariencia física. En cuanto al carácter de La Machiche, Mayolo y yo habíamos tenido algunas conversaciones previas (cuando se pensó que yo fuera) sobre, no solamente el personaje de La Machiche, sino acerca de los demás personajes de La Mansión. Una vez se tuvo que asumir el rodaje con esa premura, en el caso de mi personaje, la comunicación con Mayolo fue permanente y diaria. Mayolo y yo hablábamos de La Machiche antes y después de cada escena, después del rodaje, inclusive con jornadas terribles de 17, 18 o 19 horas de filmación y llegábamos al sitio donde estábamos alojados, siempre conversando. Yo pienso —después he tenido algunas conversaciones con Mayolo— sin querer decir que es un trabajo bueno, genial, único o nada de eso; que es un trabajo actoral que respondió a las expectativas de la dirección. En general yo también lo veo así. Creo que actoralmente la película respondió a las expectativas planteadas.

—¿Usted cree que hay algo en la película que pudo ser mejor?

Yo pienso que la película habría podido desarrollar mejor algunos apartes.

—¿De La Machiche?

También de La Machiche, claro.

—¿Cómo cuáles?

Ya son consideraciones muy personales. Por ejemplo, en el cine ocurre un fenómeno muy raro. Para uno como actor (al menos a mí me sucede en lo poquito que he hecho de cine) existe una noción de lo que se hizo, pasado el tiempo de filmación. Una noción muy ceñida al tiempo en pantalla, algo así como una sensación de cuánto duró cronológicamente —cronometrando una escena— el tiempo en pantalla. Obviamente cuando la película pasa a edición muchas cosas tienen que desaparecer, por razones obvias.

Por ejemplo, la parte en que La Machiche advierte el peligro de la presencia de esta niña en la casa como un elemento de desequilibrio. Cuando ella siente que esta niña es una especie de



amenaza para esa armonía establecida, para ese equilibrio, ella dá una clara muestra de eso. Sobre esa parte estrictamente, hubo una pequeñísima escenita que yo después le pregunté a Mayolo ¿pero por qué no está?, pues a mí me interesaba como puente de transición para que el público pudiera decir “bueno esta vieja acaba de notar aquí que se le va a desarmar su armonía y se tiene que poner las pilas”.

—¿Cómo era esa escena?

Hicimos dos partes. Una en que La Machiche se coloca el vestido que le había traído el negro del pueblo (esa parte está inicialmente después de que ella juega cartas y se da cuenta de que la niña y el esclavo han estado juntos en el río) y va a estar con él. Se da cuenta de que él está con la niña, lo descubre y retrocede hacia la pared. Ahí habíamos hecho una cosa que era una descomposición absoluta de La Machiche, quien ahí se derrumbaba; era un derrumbe hasta físico: empieza a caminar hacia atrás, tropieza, cae, empieza a gritar, a llorar, a mirar, se desespera completamente. Yo le dije a Mayolo y el me respondió — y en eso él es absolutamente dueño, para eso es el director—, “no, esa escena era demasiado patética, demasiado teatral. A mí no me gustaba como tono actoral”. Entonces es válido. Ahora qué pasó? Los accidentes que la gente nunca sabe. De esa escena se hizo toma única porque fue la última que se filmó —a las 11 o 12 p.m.— y no estaba en el guión, la habíamos inventado. Me acuerdo que no era una escena clasificada dentro del desglose y no era una buena toma, por eso hubo que sacarla. Pero viendo la película yo sentía —como público, no como actriz— que esa parte me hacía falta.

— Pero como actriz, ¿ve coherente el personaje?

Sí, como actriz yo veo a La Machiche como un personaje que guarda una profunda relación en su estar y en su habitar en esa casa. Con ese orden que está establecido ahí, ella es consecuente con la vida en La Mansión.

— Una de las relaciones más destacadas en la película es la de La Machiche con don Graciliano, cómo se construyó esa relación?

Cuando uno hace una película, uno crea una historia anterior y casi que otra posterior. Eso se hace simplemente como una manera de abocar un personaje con un poco más de consistencia. Normalmente yo me invento historias antes y después del personaje. Historias factibles, de

una factibilidad muy relativa porque es pura imaginación, cierto? Entonces para mí, La Machiche fue amante del dueño. Eso sí queda absolutamente claro en la película. La relación de ellos, yo diría que era de poder a poder: uno que maneja La Machiche y el que manejaba don Graci como dueño de la casa. Sin embargo, esa historia fantástica de que ellos fueron amantes antes, yo la tuve presente en escenas como las del baño de don Graci. Cuando ella va a despertarlo, es decir, en toda su relación con él había latente algo que había ocurrido en el pasado entre ellos y que los había hecho conocerse como personas de una manera muy cercana.

— Háblenos del resultado, no sólo de su actuación, sino de los diferentes personajes.

Yo me sentí actoralmente bien con la gente. Y a nivel de trabajo me sentí muy bien con don Graci, siendo un actor veterano, una persona con trayectoria cinematográfica. El es un actor de cine, nosotros no lo somos. El es una persona muy particular. Muy interesante. Con un mundo interior muy vasto, pero para nosotros es una persona difícil. Nosotros no tenemos aquí en Colombia el concepto del actor o actriz de otros países. Yo no llevo mucho rato en el cine, no sé hacer cine, no soy actriz de cine, estoy descubriendo cómo será eso. Tampoco soy actriz de televisión, estoy viendo cómo es eso. Y actuar frente a una cámara es absolutamente distinto a hacer teatro y actuar frente a una cámara de cine es absolutamente distinto a actuar frente a una cámara de video.

— Háblenos de la dirección artística.

Yo me entiendo muy bien con Mayolo. Confío mucho en él como director y creo que es una persona muy talentosa. Creo en él como alguien que tiene su estilo y que tiene una inmensa capacidad para comunicarlo. Yo siento que él transmite eso y nunca he tenido —de las pocas veces que he hechos cosas con Mayolo— ninguna dificultad de comunicación. El y yo nos entendemos bastante bien. Puede sugerirme alguna cosa y yo la acojo. Cuando tengo una inquietud se la plantéo y me escucha. Entonces hay una relación muy linda, sin querer ser pretenciosa, es una relación de creatividad.

Obviamente Mayolo es una persona que se siente en el set. Tiene dominio sobre el set, esto no se puede llamar a dudas. Es un director que permite que tú hagas cosas y solamente va a dejar lo que sirve, con lo que está de acuerdo,

o aquello útil para interpretar el momento como él cree se debe interpretar.

Mayolo no es un director castrador, pero no es tampoco el director complaciente o sin criterio que deja todo porque sí.

El no hace muchas concesiones y eso me parece muy bueno, pero respeta la posibilidad de que la persona aporte y creo que ese es el secreto de un buen director. Es decir que, la gente se sienta en un momento dado cómoda, en la obligación y con la capacidad de proponer cosas a nivel actoral. De sugerir acciones, de proponer una gestualidad, de sugerir una coloratura en la actuación. Ya si lo que se propone sirve o no, si se acoge o no, justamente ese es uno de los trabajos más delicados del director. Pero yo siento que Mayolo lo hace bien.

—¿Existen algunas otras fallas que usted haya detectado en la película?

No. Lo que pasa es que si este trabajo se hace como uno ve que se hace el cine en otras partes, habría sido todavía mejor, y no con el tiempo y el presupuesto apretados. Cuando hay limitaciones económicas en el cine, que es básicamente un problema de producción, muchas cosas se resisten, ya que si no hay dinero, no hay cómo conseguir las cosas. Sin embargo, el equipo de producción de *La Mansión* es un equipo muy serio, con gente muy recursiva, muy pilosa, muy animosa.

Eso es otra cosa linda que logra Mayolo, imprimirle al grupo una especie de goce por el trabajo, de alegría de estar haciendo una cosa, de seguridad. Así la gente se lanza a saltar obstáculos porque hay mística.

Después he tenido la fortuna de estar en otros rodajes donde ha habido mucho más dinero y uno se da cuenta de que nosotros aquí... pues carámba, trabajamos con las uñas. Es que es impresionante.

—¿Cuál fue su actitud cuando vio por primera vez *La Mansión de Araucaima*?

Puedo afirmar que quedé sorprendidísima cuando la ví por primera vez en el marco del Festival de Río de Janeiro. Allí había visto películas de cinco continentes, iba a cine seis o siete veces diarias. Había visto tanto que tenía un panorama muy excelso de la filmografía más reciente de varios países. Tenía una gran expectativa y un inmenso temor de ver *La Mansión* en ese contexto. Pensaba que con lo subdesarrollado que es nuestro cine, con esa infraestructura tan mala, tan pobrecita... es decir, se me ocurrían todos los problemas que conocemos y que vivimos acá. Estaba aterrada. Pero cuando

vi *La Mansión*, cuando vi la reacción de la gente, me sentí admirablemente contenta, muy bien. Porque la película estaba a la altura de los mejores films que se habían proyectado allá. No desmerecía en absoluto. La tónica y la factura eran muy buenas. Es más, se veía como una película hecha con muchísima plata y las cosas que uno pensaba que podrían ser errores protuberantes, ni siquiera aparecían como errores. Yo ví más *La Machiche* a través de la reacción del público, que —modestia aparte— fue estu-penda. *La Machiche* fue un personaje que gustó muchísimo en Río.

—Usted que conoce el texto de Alvaro Mutis, ¿considera que la película es consecuente con el referente literario?

Yo creo que sí. Creo que la atmósfera que logra la casa, que se logra crear, evidentemente corresponde a la atmósfera de *La Mansión*. Quizá en algún momento, no sé hasta qué punto las rupturas con las escenas de la filmación del comercial de la película, rompan eso. No sé, y si sea válido que quiebre ese espacio físico-temporal que se logra crear en *La Mansión*.

—¿Cómo se había imaginado a *La Machiche* antes del “usted es, usted no es”. Corresponde al trabajo final que desempeñó?

Yo me había imaginado a una mujer con la carrera por la mitad y un pelo que le nace a partir de la carrera, así como una mata frondosa, rizada, de pronto con pedazos de canas y



pelos rojos. Pero una mata brutal de cabello. Yo pensé que eso era posible conseguirlo o hacerlo en primera instancia cuando iba a hacer el personaje. Después ya no. De golpe, haber tenido... la factibilidad de conseguir una peluca perfecta en otro lado. Cuando ya se nos vino encima el rodaje y Rocío López —una maquilladora antioqueña residente en Bogotá— muy querida, me facilitó el postizo que yo había empleado cuando hacía una novela de RCN, en la que representaba una mujer boyacense. Era una colita escuálida con la que se hacía una trenza. Una colita de ratón. Los tres primeros días de rodaje se trabajó con ese pelo, pues eran planos muy abiertos, ningún acercamiento. Al tercer día, a las cinco de la madrugada, (yo tenía llamado a las dos de la tarde) nos sentamos Ricardo Duque y yo, tensamos hilos de nylon y empezamos a tejer con unos cabellos de Adriana Calero —una cuñada mía que vive en Cali que se lo había cortado y por fortuna lo tenía guardado—. El día anterior fueron de Santander de Quilichao a Cali y trajeron el pelo de esta niña, lo tejimos, lo pegamos a cordones de zapatos circulares de distintos largos y luego los unimos a unos grandes cordones de botas. Yo me levantaba mi co-

pete —tres pelos—, me amarraba los cordones de zapatos, dejaba caer encima mi cabello; atrás levantaba un poco y clavaba el postizo que yo había traído de Bogotá. Ese fue el cabello que apareció. Entonces eso ya tensionaba mucho. Trabajaba con una cosa que había que ponerle mil pinzas. La cabeza me pesaba por los ganchos y los cordones, necesarios para que no se me fuera a caer la peluca. Me tocó a mí aprender a ponérmela y a quitármela, porque no había manera de organizar eso. Así que ese hecho del cabello me tenía a mí desconcertada y cuando vi la película el primer día, yo no ví película sino peluca. No hacía otra cosa que ver el pelo haber cuándo se salía el cordón del zapato o dónde se notaba. Descansé mucho cuando comprobé que se ve bien el cabello. No se ve como yo lo quería, lo pensaba y lo había soñado; no así, pero lo que se ve, se ve bien.

¿Se pudo convencer alguna vez de ser La Machiche?

Después de ver la película, cuando la ví... creo que ella puede ser La Machiche, pero durante el rodaje tuve siempre la duda, siempre...

“El Falansterio violado” En torno a “La Mansión de Araucaíma” R.H. Moreno-Durán

— De todos es sabido que la relación entre cine y literatura es tan antigua e íntima como la propia naturaleza del cine. A nadie se le escapa el carácter sincrético del “séptimo arte”, compuesto por una serie de elementos propios pero también de préstamos esenciales de otras manifestaciones estéticas. No se puede ignorar entonces el papel del referente literario, que en el caso del film *La Mansión de Araucaíma* es la novela homónima de Alvaro Mutis, novela bastante invocada a lo largo del film a través de menciones diversas: lemas, citas, indagaciones empresadas acerca de la palabra “Araucaíma”. De ahí que sea preciso, a la hora de comentar la película, no ignorar en absoluto el texto del cual proviene o en el cual se fundamenta. En el caso específico de la novela de Mutis creo que ésta tiene una sugestiva peculiaridad y es el





hecho de que se puede leer **cinematográficamente**. Como lector, como escritor, siempre ví en *La Mansión de Araucaima* un posible texto cinematográfico, es más la novela me ayuda mucho en la medida en que su anécdota está dividida en cuadros: además cuenta con una presentación de los **dramatis personae** uno por uno y luego narra con particular meticulosidad una serie de situaciones, y cuando ya se perfila el **cornus** del relato, a la manera de la escenografía clásica, se desarrollan las diversas secuencias que le dan vida a la obra. No es extraño, pues, que un libro como el de *Mutis* contara con las simpatías de Luis Buñuel, quien llegó incluso a considerar seriamente la posibilidad de filmarlo. Y es una lástima que tal proyecto no se hubiera llevado a cabo.

De cualquier forma, frente a un texto tan atractivo y pese a sus menores posibilidades de ser **traducido** a otro género —cine, pero también teatro—, lo ideal sería hacer abstracción del ilustre modelo y ejercer plenamente la libertad de recrearlo al antojo y riesgo del director, crear otra obra, en otro ámbito, en otra circunstancia, con identidad estética propia. Sin embargo, la película que comentamos acusa un excesivo terror reverencial y a ningún lector del libro se le escapará el hecho de que lo que ve en la pantalla proviene del libro que leyó. Esa insoslayable anecdótica es lo que nos obliga a reflexionar sobre los dos productos: el literario y el cinematográfico. Consciente, pues, de la relación entre las dos obras, me siento tentado a optar por una u otra, a partir de sus resultados cualitativos. Después de haber visto *Bajo el Volcán* de John Huston admiro más la novela de Lowry, y supongo que tal admiración es comprensible, ¿no? Por eso, cuando yo digo que me llama excesivamente la atención el marcado énfasis que hace la película respecto al texto del cual se nutre, se entiende que se muestre más atento y a la vez severo con la película porque ya no estamos frente a un texto evidentemente autónomo sino a una obra que nos está contando su relación con la novela.

MUTIS, OBRA DEL FALANSTERIO.

Aparte de los personajes, que prácticamente son los mismos en las dos obras, y del ámbito y del común clima anecdótico, existe un aspecto que a mí me parece fundamental tanto en la novela como en la película. Ese aspecto es el de que la poética de *La Mansión de Araucaima* está edificada en torno a un falansterio hedonista, a un **hortus conclusus** del goce y de la transgresión. Toda la obra literaria de *Mutis* es falansterial en el sentido de que este escritor es bastante dado a recrear recintos, intimidades, ámbitos cerrados y ésto lo comprobamos por allá a finales de los años cuarenta, cuando publica un cuento admirable que si no me equivoco se titula "El Tren". Se trata de un tren en el que ocurre de todo: un convoy compuesto sólo por tres o cuatro vagones, que recorre un trayecto de apenas ciento veinte kilómetros en diez meses. Con estos elementos construye un **teatro mundi** donde hay bodas, entierros, litigios, en fin, un escenario donde se ventilan todos los aspectos de la condición humana. Este mismo clima lo encontramos en *Los hospitales de ultramar*, en *El diario de Lecumberry* y, sobre todo en *La Mansión de Araucaima*.

¿El Falansterio? En esta novela como en *Fouquier*, el falansterio es un reducto cerrado, de extramuros, alejado de la ciudad y del orden de los demás, donde impera una serie de códigos de comportamiento. En este caso, tales códigos están controlados por don Graciliano: él dicta las leyes, él supervisa las normas. Hay un epicureísmo manifiesto y la transgresión de lo que en el exterior sería ley inquebrantable es la norma vigente en esta peculiar comunidad. Una ronda sexual obligada con algo de nostálgico derecho de pernada, e incluso baños colectivos. Hay que tener en cuenta que las abluciones diarias de don Graci son abluciones que nos hacen pensar en los rituales de Tiberio en *Los doce Césares*, y transmiten un contagioso aire licencioso, a tono con el código que rige entre los falansterianos. Ahora bien ese mundo se rompe cuando llega Angela, la joven actriz que partici-

pa en un rodaje en los alrededores. Aquí hay un primer corte entre la novela y la película y es que en la novela el clima falansterial se destroza por completo porque el núcleo es el interior de la Mansión. En la película tal interioridad no existe: la película se abre y se cierra con el punto de vista de las más bien cursis relaciones entre una niña caprichosa y un novio que roza la estupidez. Hay que poner de presente que tanto la escena de la filmación de spots —un patético ejemplo de cine dentro del cine— como los personajes que participan en esa filmación son absolutamente deleznable. Ya desde el comienzo la película empieza a ofrecer una serie de gags que despiertan la prevención del espectador. Un ejemplo sería el de la experiencia sexual: es cierto que la irrupción de Angela conlleva un circuito erótico, sólo que el lenguaje fílmico agota minuciosamente tal circuito, lo que conlleva casi la multiplicación de copias de negativo. Lo ideal sería un gran coito paradigmático ya que el sexo repetitivo en un film se vuelve rutinario y lo que pretende el arte —sea *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* o *El imperio de los sentidos*— es consagrar lo cualitativo en detrimento de lo cuantitativo: que diez coitos no sean mejores que un coito, sino que ese coito sea “el coito”. De cualquier forma éste es un fallo venial motivado por el entusiasmo del director hacia un cuerpo que tampoco da para tanto. Insisto en que el gran error del film consiste en abrir y cerrar la anécdota con la irrupción del elemento foráneo, cuando lo más lógico es que un recinto cerrado se rompa desde dentro, una ley que es casi biológica: el organismo empieza su corrupción, su *detritus* desde dentro. El falansterio es una copia del macrocosmos y no debemos olvidar lo que se decía del sistema social: que lleva dentro de sí el germen de su propia destrucción. Solo hasta un tropismo, el estímulo anterior para que se produzca la *debacle* y eso es lo que consigue Mutis con su novela.

LA MACHICHE

Hay sin embargo otro fallo tremendo y es el papel de La Machiche. La Machiche es el personaje femenino que se identifica con la mansión en todos los aspectos, y que remite a la vieja imagen que equipara mujer y casa: orbe doméstico y orbe sexual. Esta imagen la recrea Mutis de forma admirable gracias a La Machiche. De paso, es bueno señalar que éste es un personaje que Mutis no se inventó de la noche a la mañana sino que responde a la tradición de lo femenino en la literatura colombiana, signada por un matriarcado latente desde siempre.

Basta evocar las hembras tórridas que nos leyó la memoria de Rodríguez Freyle y que prácticamente sin interrupción se suceden en los textos más significativos de nuestra literatura hasta confluír en el gineceo contemporáneo. De tan vasto panel destaca una, esa Zoraida Airam que en lo más profundo de la manigua se erige en el alma fremenina de *La vorágine*, esa soberbia “mansión” telúrica. Zoraida es una hembra sexual y “frutal”, insaciable, como La Machiche. Así pues que, llegados a este punto, más que traicionar la obra de Mutis casi se traiciona una tradición, pues La Machiche es el eje pasional y doméstico de la anécdota: todo el mundo pasa por La Machiche y ella todo lo controla. En la película, La Machiche hace gala de una fastidiosa sobreactuación, un exceso de histrionismo y además carece del *pathos* erótico que caracteriza a la heroína de Mutis. No hay que olvidar que uno de los logros de este novelista es que muchos de sus personajes encarnan esa categoría entre psicológica y antropológica que es “la tierra caliente”, pues “la tierra caliente” no es solamente una cuestión telúrica sino una manifestación vital. En Mutis La Machiche es “la tierra caliente” y, paradójicamente, la actriz que la representa en el film es lo más parecido a un páramo repleto de tics, amanerada, y sexualmente inhibidora, aunque no tanto como la pobre Angela, que es quien introduce el desorden en casa y, para sorpresa de todo el mundo, derrota a La Machiche.

¿Cómo un elemento femenino tan apático, sin calor ni temperamento, puede romper las normas permisivas de una tórrida convivencia gozosa como la que precisamente sugiere el falansterio de Mutis? Otro personaje como de saldo es El Piloto. El Piloto es pusilánime en la novela pero en la película no sólo es pusilánime sino que resulta subnormal: recita y deambula como un tarado, algo por completo ajeno al espíritu de Mutis. Comprendame que si hablo en estos términos es porque me siento defraudado y si invoco la novela es porque la película no cesa de remitirse expresamente a ella. Creo que si el realizador hubiera sido auténticamente fiel o ingeniosamente independiente la película habría salido mejor, sobre todo si consideramos que la novela ofrece una serie de pautas que si a mí, como lector, me permite rezarla “cinematográficamente”, con mucha mayor pasión a un hombre de cine que se inspira en ese texto para hacer su trabajo.

Insisto en que el error radica en el temor reverencial del guionista: admira tanto el referente literario que no se atreve a ir contra ese referente, se limita a traicionarlo a nombre de la fide-

dad, que es lo más parecido a un crimen pasional. Por otra parte, no se rebela: no hay elementos nuevos, salvo la ignominia del comienzo del film, además de la "salida" del negro que se va por allá a vender panela y a comprar trapos. Por último, hay algo más que me molesta, y es la banda sonora. Noto una persistencia casi contra natura en conciliar ópera y boleros, como si se tratara de elaborar una antología de extremos. La película no necesita de semejante híbrido, máxime cuando la banda sonora se convierte en pesado protagonista del film. La música de la película está registrada en una partitura particular: el tremendo flujo de morbo que preside cada una de las acciones de los personajes. Claro que aquí no se le puede echar la culpa ni a Mutis ni a Shakespeare ni a nadie: es un imperdonable error técnico.

A pesar de las salvedades a que he hecho referencia y que afectan la relación texto-film, debo reconocer que esta película, enfrentada a un medio de tradicional penuria cinematográfica como el colombiano, resulta a la postre un aceptable producto. El cromatismo y la ambientación me parecen muy bien logrados. La mansión es un escenario perfecto e incluso el paisaje del entorno, a pesar de ese carácter apacible que contrasta con la densidad anímica de los falansterianos.

El montaje de una película también involucra a una curiosa comunidad. Cada cual tiene su panel, su responsabilidad. El director siempre está presente en las decisiones básicas, de ahí su importancia en la versión final del producto. Por otra parte, me parece que Mayolo es un hombre con la suficiente experiencia como para saber lo que hace. Sospecho, ante las reservas y suspicacias de ciertos espectadores, que progresa la idea de que el equipo se enfrentó a un elefante blanco. Nada hay tan difícil como filmar buena literatura, o si no, imagínese usted el miedo que desde hace veinte años tiene el cine de enfrentársele a *Cien años de soledad*. Lo deseable en este caso es la total autonomía de guión y dirección: la iconoclastia siempre libera y por lo general crea, aporta, enriquece. La fidelidad limita, oprime, sojuzga. Queda la ventaja, meramente estadística, de que el 95% de los espectadores no ha leído la novela: eso cubre la impunidad del director, aunque lo bueno sería conocer la opinión del autor de la novela. Mi opinión es la de un lector y un espectador, aunque también la de un novelista que siente escalofríos cada vez que me hacen ofertas cinematográficas. Como ve, soy más juez que parte en el asunto.



Adriana Herrán

— ¿Hay algún elemento nuevo dentro de la película que sea válido por sí mismo?

— Los tratamientos puramente técnicos: el juego de la luz, el cromatismo, el acierto del enfoque, y sobre todo la muy bien lograda secuencia de la pelea. En honor a la verdad, deseo resaltar dos o tres actuaciones magníficas: la de don Graciliano, la del Guardián —que interpreta el propio Mayolo— y la del Sirviente. Curiosamente, el único momento del film donde funciona bien *La Machiche* es cuando ella olfatea la muerte dos o tres segundos antes. Su rostro se transforma por completo y eso demuestra algo que a lo largo de la película se advierte cuando *La Machiche* juega con Angela: la devoción histriónica, la voluntad de hacer teatro, la ostentación de las muchas tablas que la actriz lleva encima. De ahí que su súbita y magistral metamorfosis ante el dramático *dénouement* borre de un plumazo el maquillaje escénico y consiga un raptó vivencial único: lástima que sea postrero.

¿El guión? Considero que es básico, algo así como el trozo de madera que hay que labrar para conseguir el muelle, pero por más importante que sea el guión es el director el hombre que da la pauta, aquí y en cualquier parte. Es él quien traza los planos, los enfoques, él lleva la película. El guionista es fundamental pero incluso sobre la marcha de una filmación el guión más perfecto se desbarata, el director descubre

que tal secuencia no se puede filmar o cede al deseo de la improvisación, interviene el azar o accede a un chispazo de genialidad y todo se transforma. La espontaneidad es inherente a la historia de la dirección cinematográfica y sabemos de muchos directores que filman sin guión. Uno de los grandes logros de un film como *La noche americana* es el de hacer cine dentro del cine y, sobre todo, reflexión sobre la reflexión cinematográfica. De ahí la inteligencia y capacidad improvisadora del director —llámese Mells o Truffaut—, dispuesto a solucionar lapsus, como cuando falla una actriz, bien porque sea una desmemoriada, una alcohólica o una subnormal: la ficción propia del cine subsana los lastres de la realidad de una filmación. De ahí que se eche de menos la libertad de un director ante situaciones inviolables o solemnes, la libertad de superar el encorsetamiento del texto previo. Mantener intocado ese corsé es lo que convierte un film en un producto gregario, en mera servidumbre estética. Es limitarse a decir: “Yo dependo de lo que me han dado por escrito” y eso es lo que pasa con un guión poco flexible, reverencial. Tal vez por eso me muestro en desacuerdo con la absoluta importancia concedida al guionista.

Uno de los aspectos que equipara positivamente la novela de Mutis con la película de Mayolo es que se consigue dar la sensación, por otra parte evidente en el texto matriz, de que todos los personajes tienen una prehistoria humana, intensa, conflictiva, rica. Una de las razones del falansterio es precisamente buscar en el retiro claustral la armonía social que no encuentran en la ciudad. Es decir, el falansterio es una alternativa de convivencia, que responde a unas leyes atípicas o por lo menos singulares, edificadas sobre lo marginal: son las leyes que advertimos en un burdel o en una comuna, en un manicomio o en una cárcel. Ahora bien, ¿cuál es la armonía falansterial que se respira en *La mansión de Araucaíma*? La armonía del goce, del hedonismo, del placer, lo que permite que convivan un cura apóstata y un asesino, una ninfómana y un impotente, un pederasta y un mercenario. Estas son las pautas de una lógica regida por el pederasta y la ninfómana. La Machiche es el corazón sexual de la situación y de ahí que concilie todos los elementos: ella es el útero y la mansión, ella es Araucaíma y el trópico, ella es “la tierra caliente...”.

¿Qué ocurre cuando un elemento extraño invade semejante jurisdicción?

Ese elemento extraño puede ser semejante a los habitantes, y no hay problema: se acepta o se rechaza, y punto. Pero cuando el intruso es

alguien que además se llama Angela, una joven espontánea, mala actriz —en la vida real y en la ficción—, golosa ante las tentaciones de la vida, el desenlace se precipita. La irrupción de un personaje así desata una serie de fricciones entre los convivientes. Es una irrupción de orden dialéctico, que pone en movimiento el repertorio de instintos de seres tan poco convencionales como los que habitan la casa. ¿Qué ocurre entonces? Angela no obedece al mismo patrón moral de los falansterianos: es todo lo contrario y por eso, en Mutis, la mansión se corrompe por la irrupción de la inocencia, la ingenuidad, la curiosidad, el aire fresco que la invade. Tal sensación no existe en la película por la sencilla razón de que la actriz que encarna a Angela, a pesar de su más bien apática sensualidad, auspicia una orgía de sexo superior a sus fuerzas, o si no, basta con recordar la escena inicial, en compañía de su novio, un muchachito asténico e infantil. ¿De dónde toma Angela ese aire de vampiresa insaciable? Para cualquier espectador no es más que lo que en realidad es: una muchacha inofensiva y dueña de un erotismo sedante y apacible. Con tales armas, ¿cómo puede corromper a una legión de curtidos libertinos? Ni siquiera es el triunfo de esa Virtud que tanto le gustaba a Sade. Lo que la palabra del texto sugiere, el fotograma fílmico lo desmiente. Falta en la película esa especie de educación al revés que es la perversión, pero esto, como casi todo lo que se ha dicho hasta ahora, obedece a un error de enfoque: el de darle al texto de Mutis una importancia tan reverente que anula los chispazos autónomos del film. Como sucede con buena parte de nuestra literatura, el film está aquejado de un síndrome bastante extendido: el temor reverencial o la tentación mimética. Falta osadía y por lo tanto se sacrifica la posibilidad de una obra propia y autónoma, comienzo de una verdadera cinematografía. Pero no hay que ser implacables: recordemos cómo el venerable John Huston destroza sin miramientos la grandeza de *Bajo el volcán*. Mayolo, por lo menos, es altamente respetuoso con su modelo.

FREDERICK WISEMAN Y Los caminos del documental

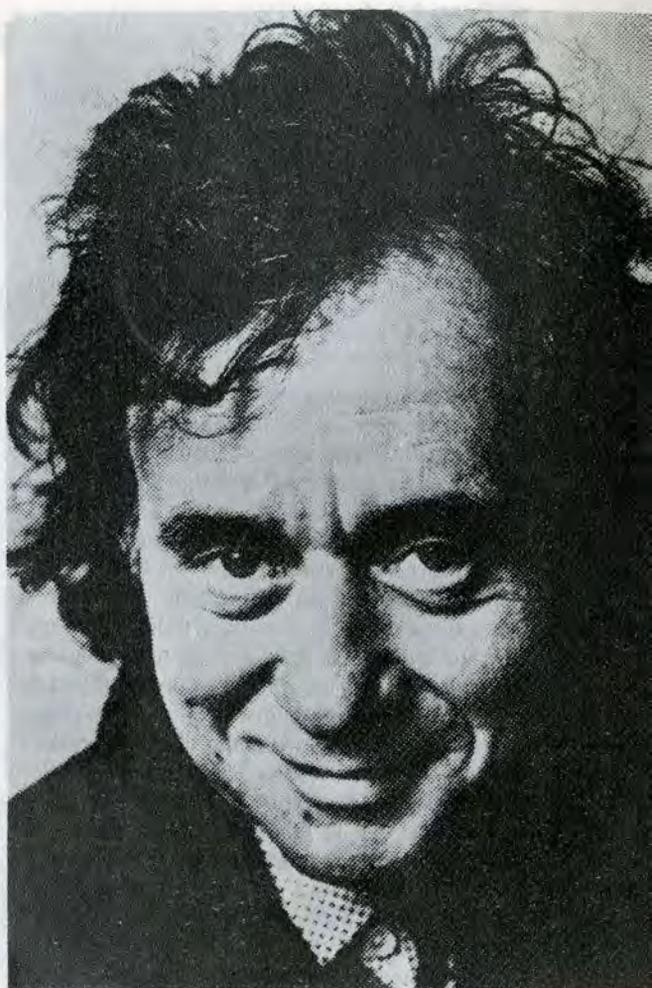
Por: Orlando Mora P.

Frederick Wiseman es desde hace muchos años uno de los mayores nombres del cine documental americano. En 1967 inició su carrera con "Titicut Follies" y desde entonces no ha dejado de interesar y sorprender a la crítica especializada de su país. Una obra sólida que integran diez y ocho títulos hasta la fecha, y que lo incorporan al grupo de los mejores del género en los Estados Unidos: Richar Leacock, Donn Alan Pennebaker, Albert y David Maysles.

Wiseman pasó fugazmente por Colombia. Tres días en Bogotá y otros tres en Medellín, donde se tuvo la fortuna de conocer cuatro de sus trabajos y discutirlos en forma amplia con el autor. "Ley y Orden" de 1969, "Hospital" de 1970, "Primate" de 1974 y "Modelo" de 1980 conformaron la breve muestra, que alcanzó para dar una primera visión de lo que es el cine de este prestigioso realizador.

Lo que más impresiona de entrada en Wiseman es la claridad en la concepción de su trabajo y la total coherencia con que la obra se ajusta a ese pensamiento. Los criterios de su acercamiento a la realidad son inusuales y un tanto sorprendentes: llegarse de una vez con el equipo técnico a la institución elegida e iniciar el trabajo de búsqueda a partir de la propia filmación. Cámara y grabadora empiezan así un registro minucioso del mundo escogido y van de un lado a otro con una idea muy preliminar, empeñados casi obsesivamente en captar el diario discurrir de las cosas. Nada de entrevistas, puestas en escena o narradores. El resultado son cuarenta o cincuenta horas de material que serán la base para la construcción de la película, en un laborioso trabajo de edición que reducirá todo aquello a noventa o cien minutos.

El camino del americano no es el más frecuente. La mayoría de los documentalistas prefieren realizar una indagación previa sobre el tema escogido y a partir de allí plantear y desarrollar el trabajo de filmación. Sin que ese procedimiento



Frederick Wiseman

pueda descalificarse —es absurdo cerrar caminos, negar vías a la invención creativa— es innegable que media el grave riesgo de que la imagen y el sonido resulten siendo simple ilustración de una idea anterior. Contra ese peligro trabaja Wiseman, quien investiga con Cámara y grabadora en mano. "es más interesante para mí descubrir lo que pienso del tema que he filmado", dijo en alguna ocasión.

No se trata con la explicación de este procedimiento de reformular el tema de la objetividad absoluta del documental. Es esa una pretensión connatural al género pero que sólo puede operar en cuanto y desde luego, tan inasible como los sueños. El documental es obre de un ser humano y las decisiones que a cada minuto toma, afectan de alguna manera la reproducción de la realidad. La sola definición del encuadre o de un movimiento de Cámara es ya una interposición de lo subjetivo en el proceso de documentar, que destruye por completo la ilusión de la objetividad absoluta.

EL VALOR DEL MONTAJE

Wiseman arranca de una idea preliminar, que muchas veces es más el deseo de hacer un documental sobre determinada institución. El primer paso es dejar que la Cámara ruede larga, morosamente y que la investigación se vaya haciendo sobre el mismo rodaje. La organización de todo ese material se hará en la fase del montaje, que tiene para el director americano el carácter de momento definitivo dentro de su tarea creativa.

En él desaparecerán trozos completos de filmación o se reducirán a secuencias de dos o tres minutos, acciones que duraron cuatro o cinco horas, y que fueron sin embargo captadas en su duración real.

No deja de ser atractivo el intento de buscar sobre el registro visual y auditivo de los hechos su verdadero sentido. No se trata ya de acercarse al tema de las labores de la policía para mostrar su crueldad o su violencia, ni de llegar a un hospital con el fin de enseñar su carácter sórdido o descubrir la insensibilidad y el descuido de médicos y enfermeras. Para Wiseman el asunto es inmiscuirse en una Estación de Policía de Kansas City ("Ley y Orden") y rodar por horas y horas lo que allí sucede, o montar Cámara y grabadora en un Centro de Servicios de Nueva York para pacientes pobres ("Hospital") y seguir con paciencia durante cuatro o cinco semanas todo lo que en él acontece. La etapa siguiente será sentarse en la mesa de edición y comenzar a indagar por las conexiones más hondas y profundas de esos hechos. El trabajo de meses y meses irá dejando al descubierto un entramado más sutil, menos vistoso del que se revela a primera vista y se descubrirá que las cosas son más complejas de lo que muchas veces se cree. Wiseman no está interesado en simplificarlas: "Tenga éxito o no, el esfuerzo ha sido hacer de la película una declaración de la realidad tan completa como sea posible. No me pongo deliberadamente a simplificar un asunto para poder alcanzar a las masas, porque no comparto la idea de que las masas son simples de mente, ni me siento alguien que tiene que enseñarle a las masas cómo pensar". Pero además de ese escrupuloso y casi maniático trabajo de montaje deriva el que las obras del autor tengan diversos niveles de lectura, todos igualmente válidos y sugestivos. Es la riqueza de una realidad que se respeta y no se trata de reducir a esquemas fáciles, sin que ello sponga la ausencia de criterios personales del director. En cada una de sus películas aparecen como superpuestas una sucesión de instancias todas igualmente significativas y que se ajustan con la precisión de un mecanismo de relojería.

"El punto de vista es el montaje" ha dicho Wiseman. El director va a un hospital de Nueva York y muestra drogadictos, pacientes, heridos graves. Lo que va de pronto surgiendo de manera natural, sin discursos es la imagen crítica de un mundo, de una sociedad que es el espacio en que habitan todos esos seres. También se siente la intensidad del sufrimiento personal, la angustia y el terror de los desamparados. Es clara además la idea de que finalmente el Hospi-

tal ofrecerá una ayuda muy precaria a aquellos hombres, y que se está en presencia de una institución enteramente insuficiente para resolverles sus problemas. Algo más se observa al fondo: la institución será nada o casi nada si se desvertebra de todo el sistema de la seguridad social. Las obras de Frederick Wiseman trabajan sobre unos temas que le interesan y obsesionan. Uno de ellos es el análisis de la conducta de los individuos aislados en sus ambientes de trabajo, siguiéndolos en la continuidad y complicidad que crea la pertenencia a unos mundos cerrados. Puede tratarse de una Escuela, de un Centro de Experimentación como primates o de una Estación de Policía. También le preocupa la forma de relacionarse el individuo con ciertas instituciones, mostrando las limitaciones de estas y el efecto negativo que ese desajuste produce en el cuerpo social. Sus películas —más que las de ninguno otro de los que trabajan en el género en U.S.A. se ocupan de instituciones y no de individuos.

Uno de los factores que más felizmente juega en el buen resultado de las películas de este autor es, como acertadamente lo llamó Luis Alberto Alvarez en uno de los debates públicos, su capacidad para hacerse invisible en los lugares de rodaje. De allí la absoluta naturalidad con que se mueven todas las personas, sin que se crucen las miradas a la Cámara ni se sienta la inseguridad de quien vacila al estar observado por un extraño. Es tal el dominio de Wiseman sobre este aspecto que por momentos su cine parece de ficción y con el apoyo de actores profesionales. Igualmente su forma de armar el material no es extraña a ciertas leyes del cine argumental, con lo que crea un tipo muy especial y particular de dramaturgia.

Frederick Wiseman tiene hoy cincuenta y siete años. Habla con el mismo rigor y concisión de sus películas, sin que su tono escape a un cierto escepticismo que subrayan las líneas de un rostro que parece herido. Este hombre que tiene una marcada predilección por el blanco y negro (sólo dos o tres trabajos en colores), que maneja obsesivamente la grabadora Nagra durante el rodaje y marca desde allí el manejo de la Cámara, este cineasta estuvo en Colombia y habló y mostró sus obras. Ciertamente uno de los nombres mayores del documental de hoy.



Frederick Wiseman

ENTREVISTA CON FREDERICK WISEMAN

Por: Orlando Mora

Hablemos un poco de sus inicios en el cine. ¿Cómo llega un abogado a interesarse seriamente en el cine?

Las primeras películas que realicé eran en ocho mm. y las filmé en París sólo para mi gusto personal. Luego cuando regresé a Estados Unidos trabajé como productor de una película narrativa que tenía algunos aspectos documentales (1), y eso desmitificó el proceso de hacer cine para mí. Años más tarde hice mi primera obra documental que fue "Titicut Follies".

¿Cómo empieza su atracción por el documental?

Lo que más me interesó en el documental fue el hecho de que uno podía hacer una película sobre una experiencia común y corriente, y una experiencia ordinaria es muchas veces más dramática, más triste o más graciosa que las que se ven en las mejores películas narrativas. Me interesó mucho tratar de hacer un registro de la forma como la vida ordinaria transcurre durante el tiempo que estoy viviendo, y escogí las instituciones como temática principal para mis obras porque permitía trabajar con una experiencia normal.

¿Cómo se logra su formación técnica en manejo de cámara y grabadora?

Yo aprendí ese manejo haciéndolo. Primero conseguí los equipos prestados y jugaba con ellos. Hice eso antes de asistir a escuelas de cine. Pienso además que la técnica no es muy complicada; lo importante es saber adónde se va a dirigir la cámara y el micrófono y cómo interpetar lo que uno encuentra, más que la dificultad de operar los equipos.

Al comenzar su trabajo ¿tenía ya algunos patrones o modelos que le interesaran dentro del género?

Hacer películas del estilo de las mías sólo fue posible de 1958 en adelante. Algunas de las primeras obras con sonido sincronizado se realizaron por Richard Leacock. Yo ví esas películas y me ayudaron mucho para entender las posibilidades del género, eran obras muy diferentes a las mías pero fueron una ilustración de lo que se podía hacer en este tipo de cine.

¿De dónde procede su interés tan especial en el sonido y el montaje?

No podría decir de dónde viene ese interés, sólo sé que me gusta hacerlo.

¿Cómo es su trabajo con el camarógrafo y las indicaciones sobre tipo de encuadre, lente o movimiento de cámara?

Tengo acordado un sistema de señales con la mano que me permite indicarlo todo, desde un primer plano hasta un plano más amplio.

Usted ha usado casi permanentemente el blanco y negro. Observo, sin embargo, que ha empezado a utilizar el color. ¿Qué ha determinado esa incorporación del color?

Tampoco es que haya abandonado el blanco y negro. El primer trabajo que hice en colores fue "The stores", que trata de una tienda de secciones en Dallas, Texas. La razón para filmarla en colores fue que aquello era prácticamente un set como de veinte millones y además las mercancías se mostraban allí de una manera muy dramática y eran de mucho colorido, entonces se habría perdido mucho si se hubiera hecho la película en blanco y negro. En cuanto a las cuatro películas que hice en la Escuela de Sordos, Mudos y Ciegos, yo quería tratar de mostrar cómo era el mundo natural porque los niños ciegos no podían verlo, y el mundo natural sí tiene color. Pero volvería a trabajar con blanco y negro, ya que lo considero muy apropiado para la mayoría de los temas; me gusta porque da un tinte muy estilizado.

Hasta hace poco era muy difícil filmar en condiciones de baja luz con negativo a color, ya que salía demasiado grano. Ahora la Kodak fabrica un negativo que da buena calidad con baja luz. Claro que eso no habría afectado mi decisión inicial de utilizar el blanco y negro, pero de todos modos ahora hay más flexibilidad.

Uno de los problemas que aparecen en las películas que hemos visto en Medellín es el de las relaciones entre el individuo y las instituciones, en cuanto éstas no alcanzan a colmar las expectativas individuales. ¿Ese tipo de enfoque se mantiene en toda su obra posterior?

Absolutamente, ese es uno de los temas principales que une todas mis películas.

¿Cómo ha influido su formación de abogado en ese tipo de enfoque?

No creo que ser abogado tenga mucho que ver. Cuando estuve en la Facultad de Derecho no hice más que leer novelas. Pero ha sido muy útil para mí en el sentido psicológico porque sirve para que la gente piense que yo sé más de lo que efectivamente conozco.

Hay en "Modelo" una referencia a Nueva York y al espacio exterior. Hablemos de ese aspecto.

Las tomas exteriores sirven para una variedad de propósitos. Al nivel más literal sirve para la transición de una secuencia a otra. Además es una oportunidad para ver cómo sigue la vida de la gente común mientras los modelos y los fotógrafos están creando sus fantasías acerca de la belleza femenina y masculina, y las ropas que só-

lo un número limitado de mujeres podrá usar. Las secuencias de la calle sirven para mostrar quienes son realmente los modelos.

Su cine documental tiene un claro soporte narrativo. Casi que uno podría pensar que es documental simulado, ya que muchas de las secuencias tienen una estructura de cine de ficción.

Estoy de acuerdo. Yo trabajo muy duro para lograr eso, trabajo muy cuidadosamente en desarrollar la estructura porque pienso que eso es lo que le da ritmo a la película. La organización del material es la forma en que yo expreso las ideas más abstractas sobre determinada experiencia.

Una secuencia como la de "Modelo" cuando hay diez o más repeticiones de un comercial, a uno le parece imposible que el director haya tolerado a alguien con una cámara y una grabadora a su lado. Eso parece una puesta en escena. ¿Cómo logra realmente eso?

No creo que al director le haya importado demasiado. Le impresionó mucho que alguien quisiera filmarlo. Sencillamente nos mantuvimos alejados de él, que estaba de todos modos muy preocupado en lograr la secuencia como quería. Si le hubiera molestado y lo hubiera dicho, me habría ido.

¿Cómo ubica su cine en el contexto del documental americano?

No sé, no tengo una idea sobre el punto.

Ayer dijo usted que recientemente había visto una película de Vzigá Vertov y había encontrado lo que realmente hubiera querido hacer.

Lo dije un poco en broma. Se trata de que ví "El hombre con la cámara" luego de haber realizado doce películas, y me dí cuenta que había sido tal vez la mayor influencia en mi trabajo.

Quisiera saber si es un buen espectador de cine y si reconoce influencias conscientes en su trabajo.

Uno de los problemas de realizar cine es que arruina, destruye todas las películas que se ven porque uno está pensando en el dinero de los demás. A mí me gustan mucho las primeras obras de Bergman y Fellini, Buster Keaton y Chaplin, pero mis preferidos son los Hermanos Marx: "Una noche en la ópera" y "Un día en las carreras".

Hablemos del montaje. ¿El trabajo que hace en la edición es ante todo de selección de las esce-

nas que han de entrar, o se concentra más en la estructura de cada secuencia?

Ambas requieren mucha energía, aunque me demoro más en editar una secuencia individual que en juntar o hacer la estructura completa de la película. Por ejemplo me tomé tres semanas para editar la secuencia de la filmación del comercial en "Modelo" pero supe rápidamente dónde quería ponerla en el conjunto de la película terminada. Frecuentemente después de editar las escenas individuales, organizo la estructura final de la película en un día o dos. Pero el trabajo principal es editar las secuencias individuales; cuando estoy editando esas secuencias, también estoy pensando en la obra final, y empiezo a recoger grupos de secuencias que de pronto se pueden juntar. Por ejemplo tenía cerca de catorce horas sobre el comercial en "Modelo" y la secuencia final es de 22 minutos, luego el proceso de reducir eso se demora mucho.

Los criterios de la edición los tiene claros desde el momento de empezar a trabajar o van surgiendo sobre la marcha?

No tengo un criterio en la mente sino que veo de qué se trata la secuencia, cuáles son los ele-

mentos esenciales y cómo puedo editar todo eso en una forma corta pero fiel al evento real.

¿Cómo ha evolucionado su cine de 1967 a sus trabajos de los años ochenta que no hemos visto acá?

Creo que los trabajos son menos didácticos ahora, tienen elementos más abstractos. Pienso que después de las dos primeras películas que realicé el resto es menos didáctico, aunque "Titicut Follies" y "High School" no tenían totalmente ese carácter. Siento que mi capacidad para trabajar con ideas abstractas en el cine se ha mejorado y eso es algo que me interesa mucho, de cómo se pueden tomar unos eventos y llegar a unas declaraciones más abstractas sin la necesidad de un narrador.

(La traducción es de Paul Baldwin).

Filmografía de Wiseman

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1967 Titicut Follies | 1978 Sinai Fiel Mission |
| 1968 High School | 1979 Manoeuvre |
| 1969 Law and Order | 1980 Model |
| 1970 Hospital | 1982 Seraphitas diary |
| 1971 Basic training | 1983 The Stores |
| 1972 Essene | 1985 Racetrack |
| 1973 Juvenile Court | 1986 Blind |
| 1974 Primate | Seaf |
| 1975 Welfare | Adjusment and Work |
| 1976 Meat | Multi-handcapped |
| 1977 Canal Zone | |

HOMENAJE A

HERNANDO SALCEDO SILVA

Por: Hugo Chaparro

Escuchar luego de su muerte los programas que Hernando Salcedo Silva hizo en la Radiodifusora Nacional sobre jazz o sobre la música en el cine, y saber al mismo tiempo que el "padre" ya no se encuentra deambulando por las calles de esta catacumba andina y gélida, Bogotá, produce la misma sensación que podemos llegar a sentir cuando vemos en el lienzo de la pantalla el legado que a esta bendita humanidad le dejaron aquel tipo de mortales cuya gracia y estilo los ha ido convirtiendo a través del tiempo en recuerdos memorables de aquel ámbito de la ficción, el cine.

La voz de Hernando, lenta, pausada y tremendamente bogotana, ha llegado a ser, luego de su desaparición, una de las cualidades que matizan el recuerdo que ahora tenemos del "padre", cuya presencia es inevitable cuando leemos sus textos de cine, cuando recorremos casi que sus mismos pasos por avenidas tan típicamente lúgubres de esta ciudad, como la Jiménez, cuando extrañamos, paladeando el sabor de la nostalgia, las presentaciones que hacía de las películas que se pasaban en su cine club, un recinto en el que muchos pudieron alcanzar las más altas cimas de la dicha, gracias al espectro fílmico que Hernandito seleccionaba cuidadosamente cada semana haciendo que su público terminara reverenciando hasta el extremo de la idolatría a dioses tales como Garbo, Chaplin o Wells.

De esta manera, la voz de Hernando ha llegado a ser como la banda sonora de una película gracias a la cual la memoria reconstruye sus imágenes siendo una de sus más entrañables escenas aquella que se sucede en una oficina ubicada en la Avenida Jiménez con carrera octava, lugar al que se llegaba luego de subir en un ascensor que parecía sacado de la escenografía de un film de los años 40's. Allí uno podía ver al "padre" en una especie de gabinete a lo George Méliès, caótico y desordenado, en el que reinaba en medio de latas de película y anaqueles en los que se amontonaban libros de todas clases, innumerables revistas de cine y enormes volúmenes de tapas rojas de cuyas entrañas podía salir tanto la figura musculosa de Popeye abrazando a su escuálida Olivia como la figura a lo Miguel Angel del Tarzán dibujada por Harold Foster.

Sentado en su escritorio y teniendo como fondo las fachadas de los edificios a lo Metrópolis que caracterizan el centro de Bogotá, Hernando iniciaba entonces su parlamento hablando desde la nostalgia, el respeto y la pasión de Humphrey Bogart o de Louis Armstrong, de las funciones de cine a las que su padre lo llevara cuando ni-



Hernando Salcedo S.

ño, de la literatura del "padre" Hammett o del "padre" Conan Doyle, enfatizando el terrible aburrimiento que experimentaba cuando leía una novela de la "señora" Radcliffe, reafirmando su admiración por un crítico como James Agee o recordando con asombro y deleite el serio humor de uno de sus predilectos: Buster Keaton; contando anécdotas tales como aquella en la que recordaba la confusión que le produjo el "enredadísimo" guión escrito por William Faulkner para la película de Howard Hawks titulada *El Gran Sueño*, función de la cual salió, según sus propias palabras, con un amigo "muy inteligente" que le explicó la trama inventándose un personaje que no existía en la película.

Todo esto narrado con esa voz serena pero al mismo tiempo apasionada cuando rememoraba a los "padres" que lo entusiasmaban y a los que defendía con nobleza, sin tratar de imponer nunca su criterio.

Así como Hernando enhebraba su conversación con aquella inteligencia que caracterizaba las ya mencionadas presentaciones con las que introducía las películas de su cine club, así también escribió sus textos de cine haciendo del encanto del cinematógrafo su principal elemento, ya que el "padre", antes que un adusto crítico, era un espectador feliz que veneraba el hecho de ir y sentarse en medio de las tinieblas de un teatro en el que se pasara un film.

A través de sus textos, Hernando Salcedo nos enseñó no sólo gran parte de su historia, sino también de qué manera poder divertirnos con uno de los espectáculos circenses más atractivos que haya podido inventar nunca el hombre. La mirada de Hernando al ver una película, era una mirada ciertamente festiva que jamás perdió el asombro que invade al infante que asiste por



Matrimonio: 26 de enero de 1958

primera vez al cine. Algunos de sus monumentos fílmicos eran *Nanook del Norte* de Flaherty (1) (director cuya muerte fue el tema de su primera nota fílmica publicada en el año 52 en el periódico *El Espectador* cuando García Márquez le cedió su columna para registrar lo que Hernando llamaría después “un lamento por la muerte de Robert Flaherty”), *Hatari de Hawks*, *El Ciudadano Kane* de Wells, *El Último Hombre de Murnau*, *Greed* de Stroheim, *French Can Can* de Renoir, la obra de Chaplin, pero en especial *La Quimera del Oro*, *El Tercer Tiro* de Hitchcock, *Senso* de Visconti y *Sonrisa de una noche de verano* de Bergman. Un gusto muy clásico el que caracterizaba a Hernando tanto en el cine como, por ejemplo, en el jazz, música de la cual no pasaba más allá, incluso con dificultad, de Charlie Parker, siendo así un devoto fiel de las raíces que encontraba en las expresiones estéticas que han ido “evolucionando” hacia la decadencia.

Así, Hernando observaba este mundo con el romanticismo que lo llevaría a afirmar en el año de 1976, cuando la revista *Ojo al Cine* realizara una encuesta acerca de las diez mejores películas del año, que una de ellas era *La Reina Africana* de John Huston, película realizada en 1951, interpretada por un actor fallecido en 1957. Leal que era Hernandito a sus pasiones.

El padre vivía entonces en dos tiempos: el tiempo en el cual la existencia de todo mortal transcurre, y el tiempo del cine que se prolongaba más allá de la exhibición de un film, haciendo de Hernando uno de los hombres que de forma más plácida ha sabido disfrutar los dones de este mundo plasmados en una pantalla.

De ahí que el temperamento de Hernando Salcedo Silva nunca dejara de tener un toque más bien lúdico ante aquellos tópicos que son reverenciados por ser símbolos, casi estandartes, de aquello que tan solemnemente se ha dado en llamar “cultura”. El cine era así uno más dentro de la colección de juguetes del “padre”. Los otros eran el jazz, los intrincados misterios de Sherlock Holmes, las aventuras de Tarzán y Jane, Robinson Crusoe de Daniel Defoe, las tiras cómicas de los periódicos que coleccionaba casi desde su mismísima aparición en la prensa colombiana, los carteles de películas, el ballet, los juguetes propiamente dichos, los libros raros y curiosos que había ido encontrando, algunos de ellos, en aquellas excursiones que realizara a lo Crusoe por el bazar turco de la Avenida 19, uno de esos sitios en los que su presencia es ya, lamentablemente, imaginaria.

Ahora, Hernando ha pasado a ser parte de esa otra ficción, la memoria, por la cual lo recordaremos dejando que su presencia viva entre nosotros cada vez que las luces se apaguen para dar inicio a un film; cada vez que escuchemos un disco del Duke o aquella melodía de Armstrong con la que iniciaba sus programas de jazz en la radio; cada vez que Chaplin se marche por ese camino en el que casi siempre terminan sus películas mientras sobre la imagen se va cerrando un círculo hasta quedar en la pantalla un punto y después nada.

Hugo Chaparro Valderrama

NOTA: Flaherty murió el 23 de julio de 1951.



En un columpio del hotel Punta Larga, entre Duitama y Sogamoso, Boyacá. Dic. de 1986.

Punta Larga con Carolina, Dic. /86.



EL CINE EN BOGOTÁ

Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1982

ESTRENOS DE LA SEMANA

Gabriel García Márquez
(1955)

“LOUISIANA STORY”

Hernando Salcedo —nuestro vacante crítico de cine— inauguró la sesión del Cine Club del último martes, en la que se presentó *Louisiana Story*, con las siguientes palabras:

Si el sociólogo del futuro desea conocer los hombres y el paisaje de pueblos primitivos, necesariamente tendrá que acudir a las películas de Robert J. Flaherty, a quien se le llama el “padre del documental cinematográfico”. Hombres y paisaje; de ahí el dualismo que plantean sus películas y que esta noche los socios del Cine Club de Colombia van a tener la oportunidad de distinguir.

¿Cómo es posible que este explorador nacido en 1884 en Michigan, hiciera del cine la razón de su vida? Hacia 1913 toma parte en la expedición que bajo el mando de sir William Mackenzie, recorre la parte norte del Canadá, la bahía de Hudson y la tierra de Baffin. A Flaherty se le encomienda que tome vistas de las regiones exploradas, con una cámara cinematográfica. No se trataba de hacer una película, sino sencillamente de tener un registro fotográfico donde se consignaran las incidencias de la empresa. Allí, en constante lucha con la naturaleza glacial que obstaculiza, hasta el imposible su labor de fotógrafo, Flaherty encuentra su vocación cinematográfica que daría al mundo la más admirable de las geografías humanas.

Observador genial, encomienda a su cámara el exacto registro de lo que ve, *Nanook del Norte* (1920-1921) es la primera de sus películas y de sus obras maestras, y de la que diría Sergio Eisenstein, el gran maestro ruso: “Para nosotros, la lección de *Nanook del Norte* ha sido la más provechosa que nos ha dado una película extranjera. La hemos gastado a fuerza de estudiarla y representa en cierta forma, nuestros comienzos cinematográficos”. El éxito comercial de *Nanook* impone a Flaherty en la industria de Hollywood, que ya no duda de su maestría en el documental. Ayudado por Jesse



Hernando Salcedo Silva y Carolina.

Lasky, produce **Moana**, en una latitud muy diferente a la de su primera película: en los Mares del Sur. En contraste con **Nanook**, la naturaleza allí se entrega con facilidad y Flaherty, como siempre, se enamora del paisaje y habitantes que además de **Moana**, le inspiran **Sombras blancas en los mares del Sur** (realizada por él en parte) y **Tabú**, con la colaboración de Murnau. Y así como el norte ocupó varios de sus años juveniles, al sur le dedicó cinco años, entre 1923 y 1929. Su primer contacto con la industria data de 1931, cuando en compañía del gran documentarista inglés John Grierson, produce **Industria británica**, donde demuestra que la máquina puede ser tan buen tema cinematográfico como la naturaleza de las regiones polares o de las islas del sur. Siempre en busca de material humano incontaminado por la civilización occidental, en la misma Inglaterra, en las Islas Aran, encuentra los elementos para su siguiente película, **Hombre de Aran**, que en 1934 es aclamada en Venecia con el primer premio del Festival de ese año. Sólo un punto cardinal faltaba a Flaherty en su trayectoria cinematográfica: el Oriente. Y del Oriente viene **El niño y el elefante**, después de tres años de permanencia o identificación, en la India. Y como culminación de su carrera, es su patria, los Estados Unidos, el tema de sus documentales. Pero es allí precisamente donde encuentra dificultades para sus personales puntos de vista. **La tierra**, realizada entre 1939 y 1942 es prohibida por el gobierno al considerar que la visión que daba Flaherty de gran parte del territorio norteamericano era demasiado pesimista. Luego vienen cuatro largos años de inactividad, hasta que en 1946 la Standard Oil Company le encarga hacer una película sobre la explotación del petróleo. Y produce **Louisiana Story**, la película que Cine Club se honra en presentar esta noche.

El territorio que escogió Flaherty para la filmación de **Louisiana Story** no se debe a un simple capricho. "La historia le da el ambiente", era uno de sus principios sagrados, y en la región de los Bayous, en la desembocadura del Mississippi, encontró el ambiente adecuado para su película, y también los personajes: gentes acadianas tan puras e incontaminados por el progreso como sus esquimales e isleños. Con el paisaje y los hombres, ya nos puede narrar el gran cuentista que es Flaherty, a través de bellísimas imágenes, la historia de la profanación de la naturaleza por la máquina. Pero no nos pongamos sentimentales. **Louisiana Story** debía ser necesariamente una película industrial. Lo admirable es el modo como Flaherty maneja el difícil tema.

Recordamos que en **Industria británica** ya Flaherty había tratado a la máquina como tema artístico, sacando el máximo valor fotográfico de sus formas y movimientos. Esta cualidad la pueden observar en dos de las mejores secuencias de **Louisiana Story**: la perforación del pozo petrolífero y el escape de gas, gran momento, donde la máquina adquiere un poder dramático desconocido. Gracias a estas secuencias la explotación de la naturaleza no choca al espectador, y más teniendo en cuenta que el verdadero valor de **Louisiana Story** descansa más bien en factores humanos que en técnicos. Tomemos por ejemplo al principal intérprete, al joven acadiano tan identificado con sus pantanos como con los árboles y los animales, quien no obstante que las máquinas y obreros vienen a romper la paz de su región, no solamente los recibe con interés sino con afecto, mezclando sus ingenuas supersticiones al nuevo mundo tan extraño al suyo. Por eso derrama sal sobre el tubo para que salga petróleo, y escupe, para que su deseo se realice. Pero, y no sé si ustedes van a estar de acuerdo conmigo, sigo creyendo que las grandes torres, y las máquinas, y los obreros del petróleo, no fueron más que un simple episodio en la vida de José Boudreaux, el joven acadiano. Su verdadera vida está en sus bayous; en la caza, en la pesca, en burlarse un poco del caimán que con su solemne ferocidad no puede comerse a su animalito preferido..., en la barca que se desliza entre el mágico paisaje de los pantanos..., en su vivir primitivo y simple, que Flaherty nos describe en forma tan poética, porque si la poesía, para darle su definición más simple es la belleza de la palabra sujeta a una cadencia interior, en el lenguaje cinematográfico, imágenes, secuencias, montaje, también puede expresarse la poesía del mundo y de los seres que capta el lente cinematográfico, cuando es manejado por un poeta del cine, como Flaherty.

Robert Flaherty murió en julio de 1951. Que la presentación de la última de sus películas, **Louisiana Story**, y la gratitud de los que amamos el cine, sea un homenaje a su memoria.

El Espectador (Mayo)

HOMENAJE

“En una película hay que darlo todo”

Son tal vez, las tardes frías y la soledad del amparo de niños, —donde Silva pasa parte de su infancia— los que no dejaron olvidar al hombre de la cámara, ni por un instante, (a pesar de los premios de los festivales y de la posición que él con Marta Rodríguez ocupa en el exclusivo mundillo del cine documental) que debía poner todo su talento, toda su energía, todo su amor y hasta la vida misma en la ruda tarea de mostrar la verdadera cara de éste, su maravilloso pueblo, que por encima de todas las guerras, de toda la miseria, de todos los gobiernos venales y cipayos, logra sobrevivir, luchar y alzar su “voz de tierra”.

En 1941, nace este niño de ojos rasgados como los de su raza y vé por primera vez, en el sopor de un bochornoso diciembre girardoteño, la resolana tropical reflejada en los raudales del río, un boga trasnochado que arranca con su brazo atarraya los peces platinados de las entrañas de las aguas pardas, y tal vez desde entonces la poética del trabajo del pueblo marca todos los actos de su vida, como cuando describe sus recuerdos de infancia en alguno de sus escritos íntimos: “... muchos años atrás, cuando mi madre me llevaba de la mano por aquellos largos callejones de Flandes con ese fuerte olor a café y el sonido de las trilladoras, máquinas insólitas, y nosotros allí frente a la vitrina y yo de cuatro años embelesado mirando aquel avioncito de lata pintado de plata, le decía a mi madre que era la Navidad, que yo quería ese avioncito y ella me apretaba la mano y de repente prorrumplía en llanto y todo aquel desolado melodrama neo-realista. (...) Ese infinito viaje en tren de Girardot a Bogotá y los ojos aterrados de mi madre mirando la ciudad por la ventana y la barahunda en la estación de la Sabana y tú (descripción de mí mismo) de cinco años anonadado por el frío de esa inmensa casa bogotana con piso de ladrillo y tres patios donde pasarías tanto tiempo en medio de rezos, misas de cinco, “angelus”, escupitajos y tabacos para espantar al diablo y acordes trastabillantes de Chopin, saliendo del cuarto de planchar la ropa. Cerca de esa habitación con olor de ropa limpia y cerca de la cocina, en aquel infecto cuarto claroscuro, dormías con la puerta entreabierta hacia el patio encementado y fue allí que soñaste y en el sueño viste bajo la lluvia ese toro gigantesco, toro de lidia, que reluciente avanzaba en cámara lenta hasta tu cama, levantaba la raída cobija olorosa a orines,

JORGE SILVA

“Hago cine para mostrarle a nuestro pueblo su verdadero rostro”.

Jorge Silva

y tú allí desnudo, temblando de frío y ese toro entonces arrancaba tus testículos que quedaban colgando sangrantes del piafante hocico. (...) ese chico fue aprendiéndose de memoria todos esos rincones, calles, callejuelas, cafetines, prenderías, acompañando a tu madre que buscaba trabajo de sirvienta, trasteando aquí y allí ese baúl con una foto de Mary Astor en la contrapapa y para disfrazar por unos minutos la miseria, te contaba como era que había visto “Lo que el viento se llevó” pero al revés, porque los que no tenían para pagar la boleta de entrada, podían colarse, y veían la película apiñados en la parte de atrás de la pantalla”.

Y después, el Amparo de Niños, donde su madre obligada por su condición de empleada doméstica, logra internarlo para así poder trabajar, pues en ninguna casa la reciben con hijos. Silva conoce la soledad, esa que lo acompañaría desde entonces, y el miedo, el miedo del desposeído, el miedo generador de ingenio para sobrevivir cuando se es frágil. Tres años de escuela primaria y luego el trabajo, el rudo trabajo de albañil entre mezclas y ladrillos, con la espalda y los hombros de niño lacerados por el peso de los bultos de cemento y el cerebro embotado por el cansancio y el sexo que acosa el cuerpo adolescente mientras a golpes se madura prematuramente: “... crónica violenta y cruda de soñar frente al “kárdex” de la biblioteca Luis Angel Arango, entre volúmenes de Sartre, Camus y reproducciones de Modigliani, Leonardo, Magritte, oyendo el sonido de la seda de la combinación blanca de aquella bellísima bibliotecaria que te estremecía todas las mañanas con su andar pausado de carnes duras y morenas.”

En ese momento pretencioso y ambicioso del comienzo de la juventud, Silva amasa cariñosamente el deseo de volverse escritor, y en su eterno afán de comunicar a otros lo que él ve de

la vida, rellena cuartillas y cuartillas de una pretendida novela (que curiosamente llevaba un título semejante al de un film inolvidable: "Largo viaje hacia la noche") y que se pierden en el marasmo de uno de tantos cuartuchos por los que deambula en su recorrido por el reto de no volverse pária. Trata también de dibujar el mundo como lo ve, pinta un poco con esa maravillosa diletancia de quien quiere expresarse, es entonces cuando se encuentra con otro muchacho de su clase, proletario como él, pero que maneja una embrujadora cámara cinematográfica. Enrique Forero, frisando los veinte años como Silva, soñaba también con plasmar esa infancia no muy lejana de cometas y trompos apenas entrevista. Entonces estos dos enamorados de la cámara hacen su primer filme de veinte años: "Días de papel", dejando volar con las cometas infantiles los sueños, y las imágenes de esos sueños; eterno elucubrar de los hombres' de cine.

Ese incurable virus poético de las imágenes, contamina a Silva definitivamente. Continúa en-

tonces su infatigable, incorruptible, interminable marcha por las salas de cine; se encuentra con el viejo maestro y con su deliciosa perorata en el incipiente "Cine Club de Colombia" donde Hernando Salcedo nos hacía ver la magia del movimiento. Pero su condición de proletario acosa y es necesario encontrar un trabajo que le permita subsistir con su maravillosa enfermedad a cuestas; un fotógrafo necesita ayudantes en su estudio y es "la oportunidad", Hernando Oliveros lo pone a trabajar con el rigor que lo caracteriza y allí aprende el oficio que le convertirá en ese excelente fotógrafo que merece el reconocimiento de todos.

Estamos al comienzo de los sesentas, la convulsionada década deja ya sentir sus primeros estremecimientos y aparece Marta "... ese itinerario que empezó en medio de las películas de Joris Ivens basadas en poemas de Prévert, fotografías de Agnès Varda y aquellas infinitas conversaciones sobre el neorealismo y el tiempo pasando irremediable, hasta que fuese el momento de besarte tímidamente, allí en el Cream Helado o

Jorge Silva





**Jorge Silva y
Marta Rodríguez
en Faganga
al comienzo de
su carrera en 1986
en el período de
"Chircales".**

en el amurallado de Cartagena frente al Cabrero, o a la salida del Cine Club de Colombia; abrazarte y sentir el olor de tu Duffel-Coat parisino que lo remitía a uno a las pequeñas salas de cine del Boulevard Saint Michel, al Metro, a la cinemateca francesa y a todo ese excitante país maravilloso de las salas oscuras por el cual transitabas durante meses enteros con la amenaza de perder el último Metro, (...) y tu amor recóndito por el cine de Jean Vigo; esa mujer caminando por las calles de París, que después en Bogotá, mucho tiempo después, ya en la época de la inconsolable memoria, presentaría las películas de Jean Rouch. En medio de todo aquello te recuerdo, entre tiquetes de Metro parisinos, cine clubes, ensayos de Valle Inclán, tarjetas postales de algún viaje a Italia, libros de Göldman, Balandier, Levi-Strauss y tantos y tantos cigarrillos para mimetizar el hambre, en medio de filmes de James Dean y de Vittorio de Sica y nostalgias y dolores acumulados que te acompañaban siempre cuando esperabas el bus a Suba y las recriminaciones familiares. En me-

dio de todo aquello, vos y yo, aprendiendo a manejar una Bell and Howell y hablando de Camilo, hasta que un buen día terminamos frente a frente en alguna bullanguera cafetería de Cartagena y después estábamos ya frente a la mirada, la eterna mirada taciturna de Amelia, en ese lánguido día de Año Nuevo de los chircales. Descubriendo nuestro cine, nos descubrimos mutuamente y supimos que la belleza era posible en medio de tanta soledad. Descubriendo este país me descubriste y tus ojos y tu piel estaban recubiertos de esa patina que comunicaba una cierta belleza indefinible, esa cierta manera de mirar que tenemos, cuando de repente sabemos con certeza que la melancolía es la alegría de estar triste. Encontramos a la familia Castañeda y aquella casa en la colina, con la puerta golpeándose con el viento, cuando te besaba y acariciaba allí en esa colina en la soledad de los domingos de los chircales. Con nuestro amor fue creciendo esa película, con un profundo amor de encuentro furtivo en

Compulsivos encuentros de viaje en bus municipal hasta el Hotel Eden, como los pobres amantes de Pratolini (...) ... frente a la pícaro mirada de los niños de Taganga, en la casa de la bruja del pueblo, volando en su escoba por allí, sobre la casa de Julián Mato que no entendía esa "cachaca" forma de perder el tiempo, él, Julián, que tenía unos veinte hijos y dos o tres mujeres en un pueblito de mil habitantes.

la cinemateca de la embajada de Francia, cuando yo me quedaba con ese sabor de maquillaje en los labios. Toda esa larga temporada en que aparecían con fuerza la indefinición y la duda, los interrogantes y las llamadas para ir a filmar. (...) Compulsivos encuentros de viaje en bus municipal hasta el Hotel Eden, como los pobres amantes de Pratolini (...) ... frente a la pícaro mirada de los niños de Taganga, en la casa de la bruja del pueblo, volando en su escoba por allí, sobre la casa de Julián Mato que no entendía esa "cachaca" forma de perder el tiempo, él, Julián, que tenía unos veinte hijos y dos o tres mujeres en un pueblito de mil habitantes. Sin anillo de bodas ni ataduras, errábamos por insólitos sitios, mientras aprendíamos éste, complejo, horrible, bello, deshonesto y corrompido país, pero andábamos en eso de aprendernos pareja, de reconocernos en la libertad que guiaba nuestros pasos y en nuestra piel descubrimos el país y en el país un cine y en el cine todo aquello que éramos y no éramos, reconociendo los elementos de que estábamos hechos vos y yo cuando eramos el más largo camino, y el azar era el único punto de referencia."

Y cuando los jurados del Festival de Leipzig entregan a "Chircales" la paloma de oro como mejor película del festival, están premiando ese amor creador, que unido a la fuerza de las luchas de su pueblo, sella la más firme complicidad creadora del cine documental de todos los tiempos. Luego aparece el hijo, el de carne y amor, o como dice Marta: "Nuestro mejor premio, nuestra más bella obra" y Silva, pleno, orgulloso, henchido de victoria, escribe a un amigo: "Si me permito romper la fórmula convencional de una carta como ésta y hablar de que la poesía es ser hombre en la tierra, es porque a esta hora, en la soledad del apartamento, (Marta duerme en la clínica) estoy embriagado, sí... de la sensación de felicidad plena que jamás creí poder sentir y esta carta es un poco la necesidad de expresarlo. En Bogotá a las doce y dos minutos de hoy ventidós de Junio, nace en la segunda planta de la Clínica David Restrepo, (¿quién será David Restrepo?) un niño llamado Manzano". Pero Manzano no se llamó Manzano sino Lucas Silva Rodríguez.

La terrible realidad de esta patria nuestra trunca en ese momento la feliz embriaguez de Marta y Jorge: la masacre que sufre la comunidad Guahiba en Planas los estremece hasta lo más profundo, y cámara en ristre se lanzan, burlando la represión y desafiando el peligro, a registrar para la historia el dolor y la lucha de este pueblo aborigen: "Planas, testimonio de un etnocidio".

Como para vencer la adversidad y la muerte nace entonces su segunda "...más bella obra": Sara Milena Silva Rodríguez, y como complemento, otras películas "Campesinos" La voz de los sobrevivientes y las comunidades indígenas del Cauca luchando por recuperar su heredad: "Nuestra voz de tierra, memoria y futuro" un filme de largo metraje y de larguísima y abnegada realización (6 años con la comunidad) porque como escribiría Silva, se trataba de "Ver políticamente el pasado, pensar críticamente el presente. Recuperar críticamente su historia como culturas, para adherir ese conocimiento a la necesidad de transformar el presente, porque un pueblo que no controla su pasado, no conoce ni su presente ni su futuro, no conoce su verdadero rostro".

Y de nuevo los premios, a pesar de que nunca se pensara en ellos, pues lo fundamental siempre fue darle voz a los que no la tienen; Oberhausen, Berlín, Cartagena, Huelva y peregrinando por fuera y por dentro de la patria para siempre, mientras la voz de los desposeídos en sus voces, hacían de Marta y Jorge los mensajeros de un futuro deseado y luchado por todos los pueblos oprimidos del mundo.

Con su obra empujándolos, la vida se convierte en una inagotable fábrica de proyectos, de realizaciones y de entrega enamorada a esta labor inquebrantable. Marta y Jorge emprenden entonces proyectos independientes, sin perder jamás su ya legendaria complicidad creadora. Jorge busca por todo el mundo la imprescindible ayuda económica para las películas mientras que Marta fragua, incansable, estructuras fílmicas, guiones y capotea con su infinita dulzura a los acreedores.

Jorge emprende y realiza, apoyado por instituciones extranjeras, una película obrera: "Mujeres y Flores", para denunciar las inhumanas condiciones de las trabajadoras de la industria de la floricultura; se demora en su afán de estructurar un filme perfecto; los fríos funcionarios de las auditorías lo presionan; oportunistas con cara de cordero lo traicionan mientras le hacen creer que colaboran; Silva trabaja sin comer ni dormir, encerrado en la sala de montaje tratando de cumplir con los términos; se agota; escribe sobre la fórmica gris-verde de su vieja moviola alemana: "En una película hay que darlo todo" y entrega la vida, la vida física, humana y vulnerable; Marta y los compañeros continúan con la cámara en alto la obra interminable, de darle voz e imagen a las luchas del pueblo.

POESIA EN EL CINE

Confesión candorosa de uno que casi nunca va al cine

Por: Juan Manuel Roca

MEA CULPA

Debo empezar por una pequeña confesión: como el viejo Lezama Lima me siento más inclinado al reino de Gutenberg que al de los Lumiere. Sólo que las imágenes impresas en un poema, suscitan otras imágenes que pertenecen también al reino de lo visual.

Con lo que quiero decir, que de las miles de cintas que pasaron por mis ojos durante una infancia tocada de asombros, y una adolescencia febril en los cines de barrio, lo que queda en mi recuerdo, más que una trama, que una atmósfera, son las imágenes poéticas que hoy recibo más claramente cargadas de lirismo.

Y eso es para mí lo mejor del cine, esa máquina de imposibles: la cración de imágenes, algo en lo que está fundada la mejor poesía. De ahí mi secreto amor por el cine expresionista.

Si imaginar es crear imágenes, antes de la fundación del cine la gran pantalla era el sueño. En mi caso, luego de la invención del sueño y de la aparición del cine, este ayudó a la sensibilidad adolescente, a la educación visual, a las pesquisas por atrapar imágenes. ¡Qué otra cosa es la poesía sino una larga cacería de imágenes! Esto, antes de que el cine con algunas gloriosas excepciones pasara de ser arte a ser industria, y de ser mundo a ser ciego. Acá cabe pedir disculpas (mea culpa) por la aspereza del concepto, pero es que desde su fundación (el único arte que puede señalar su día y hora de fundado, su partida de bautismo) el cine nos dejó entrever un mundo maravilloso, ahora casi siempre desperdiciado en películas banales, en su mayoría.

La poética del cine

Ese estar en donde no estamos, esa mecanizada metafísica del cine no dejará de ser hija del asombro, para decirlo de manera blakeana. Casi que una nueva dialéctica del adentro y del afuera, ligada por un puente de imágenes, es algo que crea el cine (el poco y verdadero cine) en el festejo poético. Algo que va de la alegría al horror, en esas pesadillas con aire acondicionado, como diría en otro contexto el viejo Henry Miller.

De ese aluvión de imágenes que el tiempo ha ido creando, es una especie de "poética de la ensoñación" quien proyecta una película en la pantalla de otros días: Primero era el conteo de monedas, una a una depositadas en la mano de la bella taquillera. Ella, sin saberlo, era para nosotros el ángel guardián que custodiaba la entrada al Paraíso.

Un Paraíso por aquellos días distinto al paraíso borgiano, ese que huele a papel, a tinta, a palabras impresas de cuya magia cada vez somos más conscientes cuando abrimos el libro y de él brotan pájaros, o corren trenes entre las rectilíneas carrileras del poema. No. Este era un paraíso

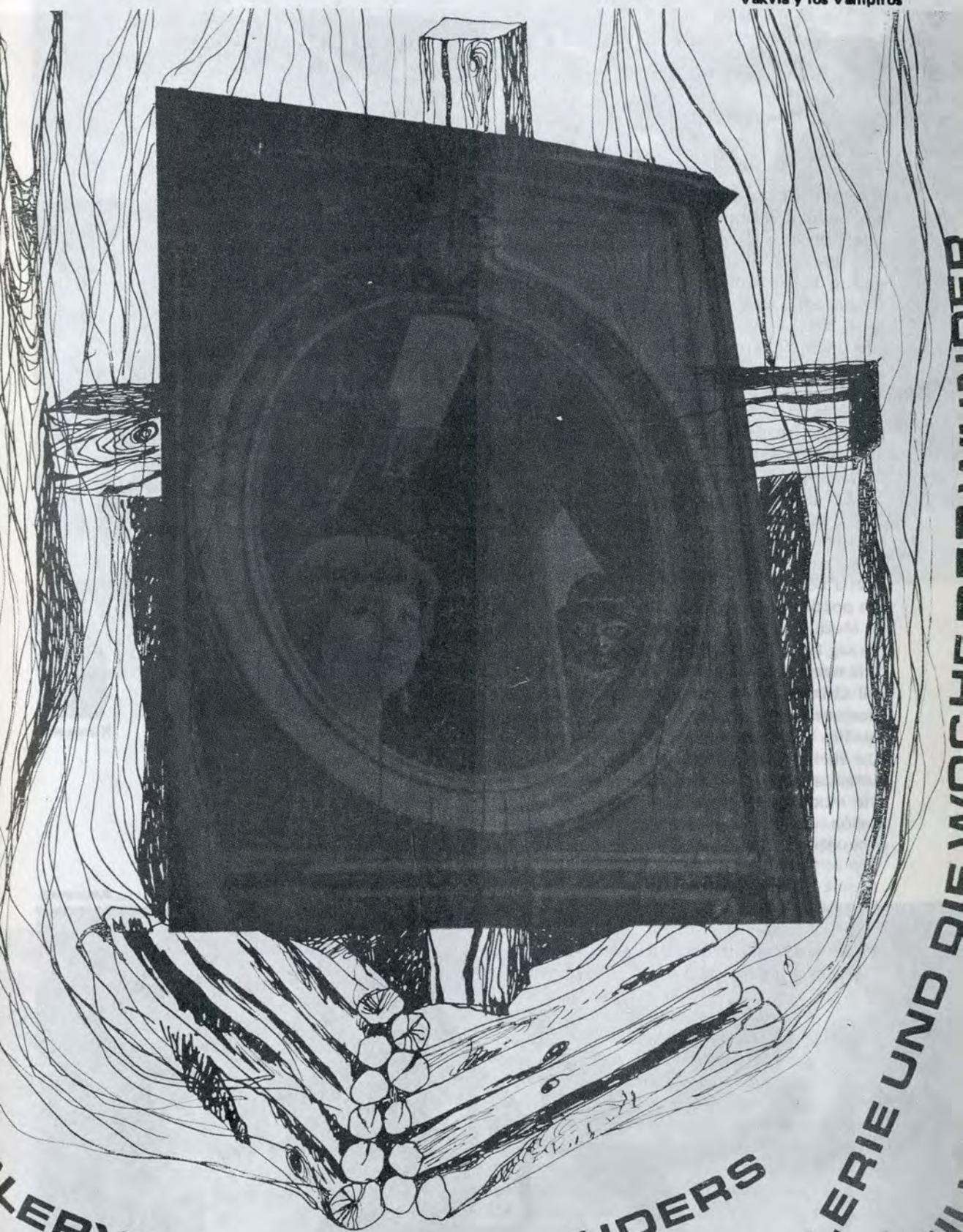
so diferente. Una vez transpasado el umbral del ángel custodio, era entrar en el negro túnel del tiempo, acomodarse en la silla como se acomoda un viajero. El pequeño Diógenes del teatro se paseaba en la oscuridad con su linterna, pero en vez de buscar un hombre como el viejo filósofo, buscaba una silla. Entonces rugía un león en la pantalla o una mujer brillaba con una antorcha en la mano, o una montaña nevada hacía abrir la boca al espectador: la fanfarria anunciaba el inicio del rito. De vez en cuando llegaba desde el baño un fuerte olor a creolina.

Así filma el recuerdo:

Interior sala apagada. Noche.

Un silencio recorre la sala entre ligeros crujidos de galletas. Las dos manos se buscan en la oscuridad. La de ella, larga como las manos blancas de la abuela en **Valeria Y Los Vampiros**. La de él, parece la mano de el "Loco" Zampanó, trapicista en **La Strada** del glorioso Fellini: son manos toscas, fuertes, pero de gran peritazgo en la caricia. Entrelazadas manos, empieza la función.

Silbidos en el teatro por falta de foco.



VALÉRY'S WEEK OF WONDERS
VALÉRIE UND DIE WOCHE DER WUNDER
VALÉRIE ET UNE SEMAINE DE MERVEILLES

POESIA EN EL CINE

REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

Construcción del cine de
1918 con el cine mudo al día

Exterior. El hombrecito del bombín y del bastón engulle el imposible: el negro spaghetti en que convierte el cordón de sus zapatos, mientras mueve su pequeño y negro bigote, y de sus gestos, de su andadura, de la gótica expresión de sus ademanes, brota un poema. "Un poema en el cine es como un milagro", dice el gusanófilo cinéfilo Cabrera Infante.

Y eso es lo que Chaplin operaba en la pantalla: un milagro, una conmoción capaz de llevarnos del llanto a la risa, del beso a la bofetada. Un puro milagro de la poesía visual, algo que sólo he vuelto a sentir viendo **Amarcord**, esa historia de la estupidez humana contada con ternura.

Sí. Esa poesía que no es la relamida poesía de Los Lelouch, almibarada y preconcebida, ni la de **Siete Hombres y Un Destino**, raponeada película epigonal, que intenta escamotear la alta poesía de **Los Siete Samurais** de Kurosawa. Sí. Esa poética de Nosferatu, y me refiero al clásico de Murnau, y no a la maxfactorizada visión de Herzog y Klaus Kinski, vampiro hemofílico caminando por plazas de cartón, como en un mal Chirico. En esa vampiriasis del espíritu que hace que vampiro y poeta se parezcan, pues son aquellos que chupan la savia de las cosas, Nosferatu vuela en las paredes del recuerdo como un fantasma poético. Esa, la hermosa poética del cine mudo que hace a través del gesto concentración de palabras, economía del lenguaje, como ocurre en el poema.



Kurosawa



Amarcord



Los siete Samurais

Roman Polanski
en la película "El Baile de los Vampiros".



Por sobre una estructura narrativa, para mí, el cine, sus estadios más deslumbrantes, dejan flotar en la memoria imágenes, fisuras del recuerdo por donde se filtra la poesía: esa gota de sangre cayendo de los muslos de Valeria sobre la rosa muy blanca, cuando ya la merodean el vampiro o el hurón. Y vuelvo a hablar de esa maravillosa película (Valeria Y Los Vampiros), pues de ella se desdoblaron otras historias, imágenes autónomas en sí mismas pero que apuntan hacia una misma atmósfera. Podríamos preguntarnos qué otro presupuesto estético sería su igual sino la poesía, el surrealismo escrito. Valeria es al surrealismo lo que Meliés a la poesía naif tan amada por Rimbaud, como el Proceso de Wells es a la mejor literatura, fidelidad a una imaginaria poética.

Vladimir Holan, el gran poeta checo de quien llegan ronroneos cada vez que se acerca un Nobel, y quien necesariamente tendría que haber visto el espléndido cine de su país, narra en un poema su encuentro con un muchacho fantasma que había muerto de difteria. Dice Holan: "no fui a su entierro.../ Pero hoy me lo he encontrado en la taquilla de un cine.../ Me ha dicho, en confianza:/ "Vi esta película hace una semana/ pero tengo que verla una vez más/ porque no se si la princesa que actúa en ella/ se habrá ido del balcón, o no...".

Como el muchacho descrito por Holan, a veces acudo a la pantalla para ver si la poesía se ha ido de ella o no, y lo más grave es que casi siempre se ha fugado. Pero a veces, la poética del cine vuelve a asaltar nuestra retina y nos lleva de Baile con Scola, o nos hace muecas con las brujas del Macbeth de Polanski...

En cualquier lugar...
En cualquier ocasión...

...NECTAR,
PONE LO MEJOR:
EL SABOR!



Animese con

NECTAR

ANDREI TARKOVSKI

ESE MUNDO PERSONAL DE ANDREI TARKOVSKI

Nació el 4 de abril de 1932. Durante sus años de liceo estudió música, y luego se dedicó durante tres años a la pintura. Hacia 1952 entró en el Instituto de Lenguas Orientales, donde efectuó estudios de árabe a lo largo de dos años. Entre 1954 y 1956 practicó la geología en Siberia. En 1956 inició los cursos del V.G.I.K. (la escuela de cine moscovita), donde estudió durante cuatro años bajo la dirección de Mikhail Romm. Conserva de ese maestro un recuerdo imborrable: *"Mikhail Romm hacia todo lo posible para preservar la individualidad de cada uno de nosotros. Era en ese sentido un profesor único; no trataba de enseñarnos nuestro trabajo, porque lo aprenderíamos de todos modos al ponernos a trabajar. Yo mismo podría enseñarle el oficio a cualquiera en tres meses, pero eso no haría de él un artista. Mikhail Romm trataba de hacer de nosotros personas lo suficientemente abiertas como para que descubriéramos en nosotros mismos grandes aptitudes creativas, y para él la mejor manera de conseguirlo era enseñarnos a descubrir nuestra personalidad, a tener respeto por nosotros mismos"*.

Por: Guillermo Zapiola

Se diplomó en la Escuela de Cine en 1960. Como prácticas escolares realizó dos cortos: *Hoy no habrá recreo* (1959) y *La apisonadora y el violín* (1960), que consiguió el primer premio en el Certamen de Films de Escuelas de Nueva York. Al salir de la escuela prepara con su compañero de estudios Andrei, Mikhalkov-Konchalovski el libre de *La infancia de Iván*, con el cual debutará como director de largometrajes en 1962. Esa historia de un niño que pierde a su familia en la guerra obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia (ex-aequo con *Crónica familiar*, de Valerio Zurlini), el gran premio en San Francisco, un diploma en Acapulco *"por su poética realización condenando la guerra"* y el premio Selznick *"por contribuir poderosamente a la paz"*. También fue violentamente atacada por una parte de la crítica de izquierda, y defendida por Jean Paul Sartre en una cara a L'Unité (9 de octubre de 1962).

REALIZADOR DISCUTIDO. Pero los problemas empezaron para Tarkovski, realmente, con Andrei Rublev, terminada en 1966 pero sistemáticamente negada a los festivales occidentales (Venecia y Cannes) que la solicitaron reiteradamente. Las razones oficiales de esa negativa fueron siempre las mismas: el film no estaba termi-



nado, el cineasta estaba trabajando nuevamente en el montaje. Oficiosamente, circularon otras objeciones, varias de ellas por lo menos contradictorias: violencia, crueldad, tendencias místicas, imprecisión histórica, desnudez, falsa representación de las relaciones entre el arte y el poder. El film fue finalmente exhibido en Cannes, fuera de concurso, en 1969, y allí obtuvo el premio de la FIPRESCI. Al parecer el distribuidor francés había comprado los derechos antes que el film tuviera problemas, y consiguió sacar una copia para su estreno en Francia. Tras un arrollador éxito de crítica, la autoridades soviéticas habilitaron su circulación por otros países occidentales. En 1971, el film comenzó a circular igualmente dentro de la Unión Soviética. En 1972, Tarkovski realiza *Solaris*, formidable relato de ciencia ficción que obtuvo el premio especial del jurado de Cannes de ese mismo año. En 1975 realizó *El espejo*, una película que ha sido calificada de *"Amarcord soviético"*, evocación autobiográfica de su juventud, con el trasfondo del stalinismo, la guerra y la muerte. El relato rompe el orden cronológico, trabaja sobre asociaciones de imágenes e ideas, reflexiona constantemente sobre hechos y recuerdos. Las autoridades soviéticas volvieron a negarse a

que el film concurre a Cannes, lo exhibieron en el Festival de Moscú y luego lo clasificaron en tercera categoría, que quiere decir "desaprobación, distribución limitada a salas de tercera categoría y cine-clubs obreros, escasa cantidad de copias, mínima retribución para sus realizadores".

En la U.R.S.S., el film fue ampliamente discutido. Para V.E. Baskokov, director del Instituto de Historia y Teoría del Cine. *El espejo "trata problemas éticos interesantes, pero es difícil conocer exactamente su tenor. Es un film para un círculo estrecho de espectadores, un film elitista. Pero el cine por su propia naturaleza, no puede ser un arte elitista"*. Varios colegas de Tarkovski le dirigieron la misma objeción: "Muchos, incluyendo los espectadores más sofisticados, no podían comprender lo que ocurría en la pantalla. Permanecía para ellos como algo misterioso, incomprensible" (Naumov): "El film parte de una evaluación subjetiva del mundo exterior, y eso reduce inevitablemente el círculo de espectadores" (Guerasimov): "Hablamos de un maestro de un artista del cual espero siempre pensamientos originales y profundos y un diálogo serio conmigo, el espectador. Pero en este film ningún diálogo tiene lugar, solamente un largo monólogo en el cual el autor habla de sí mismo. Tenga la impresión de que Tarkovski no se interesa realmente por el modo como su obra es recibida, incluso por el espectador más sofisticado" (Krutsiev): "No es posible dirigirse a un público especializado. El diálogo entre nuestro cine y sus espectadores debe ser inteligible. El cine es un arte de masas. Y si un artista tiene algo para decir, no debe "codificar" sus pensamientos. Debe decir claramente lo que piensa" (Chukhrai). Aunque puede ser riesgoso terciar en una polémica desde aquí, sin haber visto *El espejo*, las objeciones parecen deprimentemente conocidas: esa obsesión por un arte "que todo el mundo entienda" ha producido sucesivamente el realismo socialista, y vetusteces recientes como *Siberiada*, de Andrei Mikhalkov-Konchalovski, y *Moscú no cree en lágrimas*, de Vladimir Menshov.

Lo cierto es que el film siguiente de Tarkovski, *Stalker*, será negado por la U.R.S.S. al Festival de Venecia de 1979. El film fue vendido a un distribuidor holandés, que lo estrenó en Amsterdam en 1980 y lo presentó también en el festival (no competitivo) de Rotterdam: eso impedía que se lo pudiera presentar en competición en Cannes, donde (se afirma) podría haber obtenido la Palma de Oro. En efecto, el reglamento del festival exige que una película en concurso

solamente puede haber sido exhibida en su país de origen.

La situación de Tarkovski no deja de ser paradójica. Mientras, por una parte, su cine no parece ser visto con muy buenos ojos por la burocracia soviética (se rumorea que Brezhnev se retiró indignado de una exhibición privada de Andrei Rublev), por otra dispone de amplios presupuestos para encarar realizaciones insólitas dentro del cine de su país, y goza de un prestigio intelectual que le permite expresarse abundantemente en publicaciones oficiales (un extenso artículo suyo, salido originalmente en *Iskustvo Kino*, es reproducido en el número de diciembre de 1981 de la revista francesa *Positif*).

EL RETRATO DE UN ARTISTA. Alguien ha visto en Andrei Rublev un autorretrato del propio Tarkovski, en su doble condición de artista y de refractario al pensamiento oficial. Y ha podido señalarse que la autobiografía atraviesa la obra del director, en un sentido más preciso que el general que indica que toda obra de arte es, en el fondo, autobiográfica.

Una característica reiterada de los personajes de Tarkovski es la orfandad, la ruptura de los lazos familiares, la pérdida de las raíces. Tarkovski tenía tres años cuando sus padres se separaron, y un reflejo de esa circunstancia ha podido verse en la situación de su Iván (cuyos padres han sido muertos por los nazis); en el científico Kelvin de *Solaris*, que ha abandonado padre y madre (con su herencia de sabiduría y tradición) por la ciencia y la técnica; en la evocación que *El espejo* hace de Leonardo da Vinci que fue hijo de dos madres; en los niños refugiados de la guerra de España (también en *El espejo*) que se han visto obligados a abandonar su patria; en la mujer del *Stalker* que ha sido abandonada por su madre. Un crítico francés ha podido señalar que en Tarkovski anida "la conciencia y el tormento de vivir en un mundo, una sociedad, una Historia que convierten en huérfano". Se poseen escasos datos biográficos de Andrei Rublev, el más famoso pintor de íconos de Rusia. Debió vivir entre 1370 y 1430, y su obra maestra es la Trinidad del Antiguo Testamento, expuesta actualmente en la Galería Tretiakov. Su maestro fue al parecer Teófanos el Griego, un pintor bizantino, pero Rublev desarrolló un estilo personal impregnado de piedad y amor que se alejaba del aire apocalíptico y terrible de los pantocrátors de Teófanos. Sobre esos pocos elementos, Tarkovski y su libretista Andrei Mikhalkov-Konchalovski han imaginado la peri-



Andrei Rublev

peca de **Andrei Rublev**. El resultado fue una obra que duraba originalmente tres horas veinte minutos, aunque Tarkovski debió eliminar catorce. La copia que circuló comercialmente en distribución norteamericana por el mundo (incluso Uruguay) era sin embargo más breve aún.

La concepción inicial era la de un film dividido en dos partes. La primera incluía los episodios *El globo* (sin fecha), *El juglar* (1400), *Teófanos el Griego* (1405), *La pasión de Andrei* (1406), *La fiesta* (sin fecha) y *El juicio final* (1408). La segunda parte se compone de *La incursión* (1408), *El silencio* (1408) y *La campana* (1423). En el episodio del globo, un hombre intenta volar ante la oposición de los campesinos y los monjes, que lo toman por loco. Termina estrellándose, tras recorrer algunos kilómetros. Según Tarkovski, se trata de *"un símbolo de la actividad creadora; quien quiere volar, quien quiere pintar íconos de madera enteramente nueva, debe entregarse totalmente a esa obra, debe incluso sacrificar su vida"*.

Rublev, que ha vivido en el monasterio de Andrónikov, traba conocimiento con el mundo y la vida. Sus primeras experiencias no son especialmente positivas: asiste a la violenta detención de un juglar; un compañero deserta de su lado por envidia, al no ser llamado por el maestro Teófanos. Maestro y discípulo discrepan abiertamente sobre la manera de encarar la pintura. A Rublev se le reprocha una presunta falta de fe, un excesivo humanismo, la eliminación de los tonos sombríos. Teófanos, ya anciano, ha perdido toda confianza en el hombre y resulta ideal para pintar juicios y

castigos: dócilmente, se pliega a los deseos del Gran Duque de Moscú y pinta en el Pantocrátor el mismo gesto despótico del gobernante. Opuestamente, Rublev propone una pasión de Jesús en la que éste es crucificado por amor, y acepta la muerte voluntaria y sonriente. También se niega Rublev a decorar el palacio del Duque con un Juicio Final.

Los sentimientos caritativos y humanitarios de Rublev se estrellan una y otra vez contra la crueldad del mundo exterior: los canteros que han trabajado en el palacio del Gran Duque son cegados por los hombres de éste para evitar que puedan crear una obra más bella; los tártaros, instigados por el envidioso hermano del tirano, invaden el territorio y cometen diversos pillajes e incendios. Para defender a una joven de un violador, Rublev se ve obligado a matar, se siente culpable por ello, hace voto de silencio y deja de pintar. Quince años después, Rublev presencia cómo un muchacho, empujado por una serie de circunstancias, funde una enorme campana para la catedral de Vladimir. Cuando la obra resulta un éxito, el joven le confiesa a Rublev que desconocía el secreto de los fundidores; Rublev rompe entonces con su voto de silencio y decide: *"iremos juntos, tú forjarás las campanas y yo pintaré las iglesias"*. La imagen pasa del blanco y negro al color, y la cámara recorre las figuras de la Trinidad del Antiguo Testamento.

Andrei Rublev es un film sobre el sentido y la función del creador y su obra. Como mucho artista antes y después, su protagonista se interroga acerca de qué pintar, cómo, para quién y

para qué. Al principio es un monje ingenuo, ignorante de las maldades del mundo; a lo largo de su peregrinaje por tierras rusas, va sin embargo tomando conciencia de la violencia, la represión, la codicia, la envidia, la infidelidad, la lujuria, el orgullo o la ambición. ¿Qué sentido tiene pintar hermosos íconos en ese mundo? La sociedad no merece al artista: es mejor dejar de pintar, o hacer lo que Teófanos, plegarse a los deseos del mandón de turno. Pero de esa manera, el hombre nunca hubiera intentado volar en el globo, o el muchacho fundido la campana. La belleza de la Trinidad se abre a la esperanza del futuro, mientras el film no olvida señalar las raíces de ese arte sereno, con aspiración de eternidad: la crueldad, la violencia, las contradicciones de este mundo.

VIAJE EN BUSCA DE UNO MISMO. Hay una novela de ciencia-ficción del polaco Stanislaw Lem en la base de *Solaris*. Toda la acción de la novela transcurre en el planeta Solaris y en la estación espacial que gira en torno a él, pero Tarkovski prefiere hacer que su versión comience en la Tierra. El astronauta Burton viene en busca del psicólogo espacial Kris Kelvin, y le exhibe una filmación en video de sus respuestas a la comisión que investiga su viaje al planeta Solaris, donde ha sufrido tremendas experiencias. Finalmente, Kelvin acepta viajar a Solaris con la misión de destruir la estación espacial que circunvala el planeta o resolver los problemas que en ella se generan. El océano que recubre el planeta es en realidad un enorme cerebro, una inteligencia de dimensión planetaria.

Cuando Kelvin llega a la estación espacial, la situación es crítica. Uno de los científicos se ha suicidado, otro sufre visiones alucinatorias, otro más se encierra en una lógica fría y distante. Pronto Kelvin experimenta los poderes del océano-mente de Solaris, que en su empeño por comunicarse con los seres humanos materializa los recuerdos, los deseos, las frustraciones que éstos se ocultan incluso a sí mismos. El protagonista se encuentra inesperadamente con la imagen de su esposa ya muerta. Simplificando un poco podría decirse que el cerebro de Solaris opera como un gigantesco inconsciente colectivo, o como un mecanismo que le otorga una existencia objetiva a los fantasmas de la mente. El protagonista, que al salir de la Tierra parecía un hombre seguro de sí mismo, confiado en las respuestas proporcionadas por su ciencia, verá desmoronarse una a una todas sus seguridades: las proyecciones del océano-mente lo enfrentarán consigo mismo. Cuando al final del film, Kelvin propone al planeta su propio encefalograma, una imagen empieza a definirse en la

superficie de Solaris: la casa paterna, a la cual el personaje llega para abrazarse a las rodillas de su padre; la nostálgica búsqueda de las raíces.

UN VIAJE INICIÁTICO.— El punto de partida de *Stalker* se codea también con la ciencia-ficción; un relato de los hermanos Arkadii y Boris Strugatski, bastante modificado para el cine, está en la base del film. Hay un lugar denominado simplemente la Zona, donde las cosas son diferentes. Se ignoran las razones: caída de un meteorito, visita de extraterrestres, una mutación debida a la acción humana. El hecho es que la Zona se ha vuelto peligrosa: la gente ha desaparecido, hechos inexplicables ocurren. Se dice que en el centro de la región hay una cámara secreta que realizaría los deseos más íntimos, que daría la felicidad. Transgrediendo la prohibición, tres hombres se introducen en la Zona: un escritor, un científico, y el *Stalker*, el guía.

Ha podido señalarse que el film posee la estructura de un viaje iniciático: hay una región sagrada (la Zona), en cuyo centro se encuentra el santuario (aquí se trata de una casa), dentro del cual hay a su vez un *sancta sanctorum* (la cámara). Cada uno de los personajes actúa por motivaciones diferentes: el escritor busca la Revelación, lo que le convertirá en un genio; el científico lleva oculta una bomba y planea volar el lugar, porque su misterio constituye una constante provocación a su racionalismo, a su pretensión de conocimiento positivo, *Stalker* simplemente va para ganarse la vida, porque su profesión es conducir a visitantes furtivos (aunque también habla de devolver la movilidad a su hija paralítica). Tras varios episodios enigmáticos, los tres personajes llegarán frente a la Cámara, aunque ninguno entrará en ella: el escritor, porque habrá comprendido que convertirse en un genio es inútil, y humanamente estéril: si todo lo que uno produce es automáticamente genial, no hay esfuerzo humano y nada tiene sentido: el científico, por razones obvias: la Revelación destruiría sus esquemas, y por eso la Zona debe desaparecer; el guía, porque acaso no haya nada en la cámara, y todo sea una invención suya para ganarse la vida mediante el turismo clandestino. De todos modos, la película pondrá en boca del *Stalker* la defensa del lugar frente a las intenciones destructivas del científico. Con palabras de un crítico francés, "*la Zona es el último enclave de la Fe, la última oportunidad del amor, el refugio de la Trascendencia*".

UNA DIMENSION RELIGIOSA.— La inmersión en el misterio, la búsqueda de la Trascendencia, son sin lugar a dudas rasgos por lo menos insólitos en un cineasta soviético. Desde la ortodo-



Nostalgia

xia marxista los burócratas que detectaron "tendencias místicas" en Andrei Rublev (y lo condenaron por eso) tenían, sin duda, su cuota de razón. Algunas declaraciones de Tarkovski pueden ser traídas a colación: aunque se declara agnóstico (y no ateo), el director ha afirmado que "si se identifica a Dios con lo Absoluto, estoy dispuesto a hablar y discutir sobre ello, porque lo Absoluto en sentido filosófico me apasiona. Pero me es muy difícil hablar de Dios porque, en mi opinión, está mudo y no creo que el hombre tenga un órgano que le permita establecer relación con él. Pienso que sólo el Arte puede conocer y definir lo Absoluto".

Es posible detectar otros rasgos de religiosidad en *Solaris*. Ante un momentáneo silencio del océano-cerebro, un personaje comenta: "Hay una esperanza, incluso si no nos ha comprendido. El acabará acaso por comprendernos". Y en otro momento surge la interrogación: "¿Por qué nos hace sufrir?" Esa no es la clase de pregunta que se haga, simplemente, acerca de un enigmático ser especial. Puede hacerse, en cambio, referente a una divinidad.

Y sin embargo, no debería ser del todo sorprendente. El misticismo posee una basta tradición en un país que alguna vez se autodenominó la Santa Rusia, y es sin duda uno de los rasgos característicos de la "eslavofilia" que ha podido señalarse en la obra de Tarkovski. La eslavofilia, se ha dicho, posee sus contradicciones y sus ambivalencias. Por un lado ha levantado la bandera de la espiritualidad rusa frente al Occidente "razonador y materialista" (¿y habrá que recordar que el marxismo es claramente, aunque les duele a los defensores del "Occidente cristiano", una filosofía occidental?), mientras que por otro ha apuntado a una síntesis entre el "alma eslava" y el cartesianismo europeo. En un momento de *El espejo* se lee una carta de Pushkin a Piotr Tchadaev, y ese dato aporta acaso otra pista. Tchadaev fue un "nacionalista occidentalizante" que condenó el aislamiento cultural ruso; el Poder lo declaró oficialmente loco (mediados del siglo XIX: faltaban más de sesenta años para la revolución de Octubre), y él replicó con una Apología del loco. Lo que Tchadaev proponía era que la Iglesia Ortodoxa Rusa entrara, con su "pureza primitiva", en la Iglesia Católica para regenerarla.

En esa perspectiva se entiende que uno de los sueños de Tarkovski sea una adaptación de *El idiota*, de Dostoievskii. Hay una "nostalgia de creer" en Tarkovski, que el director cree haber advertido también en Dostoievskii: "Se han atribuido a Dostoievskii muchas cosas que no están en él. Por ejemplo, en todas partes —incluyendo

Moscú— se lo ha considerado un escritor religioso. Pero no se ha comprendido que, un escritor religioso, ha sido uno de los primeros en mostrar la tragedia del hombre en quien se ha atrofiado el órgano de la creencia. El trataba de la pérdida dramática de la espiritualidad. Todos sus héroes son seres que quisieran creer pero no pueden, y esta preocupación por el vacío espiritual explica el interés considerable que Dostoievskii suscita en Occidente".

EL ESTILO DE UN MAESTRO.— Cuando se han terminado las discusiones acerca de las tendencias místicas o metafísicas o el subjetivismo individualista de sus películas, queda todavía en pie la solvencia con que Andrei Tarkovski maneja el lenguaje del cine. Su obra posee la ancha respiración de la gran novelística rusa del siglo XIX; instintivamente, tiende hacia metrajes extensos (no hay que olvidar que las versiones conocidas internacionalmente de Andrei Rublev y *Solaris* abreviaban considerablemente las duraciones originales, y en estos mismos momentos alguien está esgrimiendo en Montevideo unas tijeras para hacer a *Stalker* "más comercial"), hacia la morosidad, el discurso pausado, la actitud contemplativa. Su sentido de la imagen lo convierte en el único heredero actual de los grandes maestros soviéticos de la década del veinte, aunque su estética no se apoya solamente (como en aquellos) en el montaje, sino que le añade un dominio muy notorio del movimiento de cámaras (el travelling, la grúa, la panorámica). Se ha indicado que uno de sus modelos es Dovzhenko, por la forma cómo integra la naturaleza a la acción de sus películas (hay quien se ha dedicado a examinar minuciosamente el uso que el cineasta hace del agua, la vegetación), aunque descubriendo en ella los rasgos de corrupción, de putrefacción que se avienen mejor con su sentido trágico de la existencia, y que lo alejan del lirismo panteísta y esperanzado de su maestro. Y hay todavía otras fuentes de inspiración en el cine de Tarkovski: Brueghel (en quien el director encuentra "algo de muy ruso") asoma seguramente en la visión épica de Andrei Rublev; la impresión de los terrenos del inconsciente, la exploración de los mecanismos de la memoria y la ruptura del orden cronológico de *Solaris* o *El espejo* se emparentan con el cine de Alain Resnais.

La verdad de Andrei Tarkovski

Por Pilar García de Tedeschi

Hace unos pocos meses, la muerte del director soviético Andrei Tarkovski, que en sus cincuenta y cuatro años de vida dedicó casi un cuarto de siglo a su extraordinaria carrera cinematográfica, abrió las fronteras de una obra que habría permanecido encerrada en el reducido círculo de las pequeñas salas de "cine-arte" del mundo, prácticamente ignorada por el grueso público durante dos décadas. Las grandes audiencias comenzaron a familiarizarse con el hombre de Tarkovski en mayo del año pasado, cuando su película "El Sacrificio" obtuvo tres distinciones y el premio especial del jurado en el Festival de Cannes de 1986. Sin embargo, sometido a un largo tratamiento contra el cáncer, el director estaba demasiado enfermo para asistir a la ceremonia y el premio fue recibido en nombre suyo por su hijo adolescente Andrei, a quien las autoridades soviéticas le habían permitido reunirse con sus padres en París, luego de dieciocho meses de separación.

En 1984, cuando se encontraba filmando "Nostalgia" en Italia, Tarkovski decidió no regresar a la Unión Soviética. Renuentemente tomó una

decisión que no estaba inspirada en motivos políticos; consideraba que en su país sólo se le permitía trabajar "para la exportación"; mientras su obra era mucho más promovida fuera de las fronteras, se le negaban la publicidad y el reconocimiento internos que él esperaba como artista nacional, enamorado de su tierra y de las tradiciones rusas. Las dificultades crecieron desde 1980, cuando realizó "Stalker", su última película rodada en Moscú. No obstante, y pese a lo que podría imaginar el mundo occidental, las producciones de Tarkovski gozaron durante casi dos décadas de un buen éxito comercial en la Unión Soviética y a ellas se dedicó buena parte del presupuesto oficial. Tarkovski nunca hizo cine "anticomunista", "antisoviético" o "moralista"; pero, como un típico ruso cristiano, inundado de devoción religiosa, intentó incesantemente ser "un espejo de la conciencia popular". Casi nadie se enteró de su partida, puesto que sus películas siguieron siendo proyectadas asiduamente en su país y, como si de un momento a otro se esperara su regreso, se organizaron frecuentes retrospectivas de toda su obra en las salas soviéticas. Su desertión, quizás también motivada por razones económicas, tuvo más que ver con su individualismo, su anti-



Andrei Tarkovski

conformismo y su interés en ampliar los límites de su creatividad, marcada por el ideal de belleza y de libertad interior que le había legado toda la tradición de los artistas rusos con su espiritualidad y su forma de dirigirse a las almas y a las conciencias. En realidad, Tarkovski se había "revelado" contra todo lo mezquino de un mundo que él veía lleno de violencia y de crueldad, de falta de respeto hacia la persona humana y de derrumbamiento de los valores más esenciales: "Mientras más maldad haya sobre la tierra, más razones existen para crear. . . Todo aquello que no cuenta con un fundamento espiritual, no tiene ninguna relación con el arte". Tarkovski, según sus propias palabras, no fue el actor sino el instrumento de una inspiración creativa: "Yo no elegí ser como soy o de otra manera; si hago las películas que hago, es porque no puede evitarlo. Mis personajes se me imponen. Es una cuestión de honestidad ante los hombres. Pero, sobre todo, ante Dios. . . Nadie sabe verdaderamente lo que significa la creación. El filósofo ruso Berdiaev, por ejemplo, considera que se trata de una 'participación activa' del ser espiritual en la vida, en una vida sin la cual Dios no existiría. Pero si pensamos en la idea de la salvación, en lo que se percibe en la conducta de los monjes y de los santos, queda claro que hay otro camino, el de un 'alejamiento' de la vida con el fin de salvar el alma. Dicho de otra manera, entre la creación y la propia salvación existe un conflicto que nadie ha podido resolver hasta ahora. Algunos tratan, como yo, de escapar de ese conflicto dando a la creación la categoría de un acto santo. . . Y lo que hay que abordar es la misma idea de una creación conjunta con el Creador, con el Dios que nos ha hecho a su imagen y también nos ha dado la posibilidad de fabricar, de crear un mundo".

LA LIBERTAD: UN ESTADO DE ALMA

La primera película de Tarkovski en la Unión Soviética, que provocó en Occidente una disputa entre Jean-Paul Sartre y Alberto Moravia, despertó grandes pasiones entre públicos y críticos y recibió el León de Oro del Festival de Venecia en 1962, fue "La Infancia de Iván", que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial. Vino luego en 1966 el film épico de tres horas de duración, "Andrei Rublev", favorecido por las autoridades soviéticas con un presupuesto digno de una superproducción y considerado como la mejor realización del director Tarkovski. Es la historia de un monje pintor de íconos que adquiere las características de un



Solaris

héroe, casi un santo, y logra sobrevivir a la crueldad y a la violencia de la Rusa medieval creando obras de arte llenas de espiritualidad y belleza. Muchos consideran que la película guarda grandes paralelos con la vida de Tarkovski y traduce su exaltada devoción cristiana. Fue seguida en 1972 por "Solaris", de ciencia ficción; en 1974 por "Espejo", una obra autobiográfica, y en 1979 por su última producción soviética, "Stalker". La transición entre Rusia y Europa ha quedado marcada por "Nostalgia", filmada en Italia en 1983. Culminó la obra de Tarkovski con el rodaje en Suecia de "El Sacrificio" y con la muerte del director, menos de un año después de haber sido distinguido con cuatro premios en el Festival de Cannes de 1986.

Durante sus dos largos años de permanencia en París, muchos intentaron vanamente que declarara haber sido víctima de las autoridades soviéticas en lo que concierne a su libertad de creación, de la que tenía un concepto muy íntimo e invariable: "La libertad, en el sentido más elevado de la palabra, y sobre todo en el sentido artístico, en el sentido de la creación, no existe. Se puede, eso sí, hablar de la 'idea' de la libertad, porque ésta es una realidad en la vida social y política. Los humanos viven bajo condiciones de mayor o menor libertad según las regiones, de acuerdo con cada país; pero todos conocemos testimonios que nos muestran, aún en las situaciones más horribles de prisiones y campos, la presencia de gentes provistas de una

libertad interior, de un mundo interior, de una grandeza extraordinaria. Me parece que la libertad no existe en la forma de una 'elección', sino como 'un estado de alma'. Se puede, por ejemplo, ser 'libre' social, política y religiosamente y, sin embargo, languidecer bajo un precario sentimiento de incertidumbre, de encierro, de privación de libertad, de ausencia de alternativas, de falta de porvenir.

En lo que concierne a la libertad de crear, ni siquiera se puede pensar en discutirla. Sin ella, no existe ninguna clase de arte. La carencia de libertad interior descalifica automáticamente la obra de arte, puesto que le impide alcanzar su más bella expresión. Esa ausencia de libertad hace que la realización artística, pese a su presencia física, sea de hecho inexistente. En una obra, es solamente 'la obra' lo que debe ser visto. Pero, desafortunadamente, la tendencia que domina en el siglo XX es la del egoísmo del artista que, en lugar de procurar esa obra de arte, se aprovecha de su trabajo para colocarse a la delantera. La obra se convierte entonces en el vehículo de su ego y se transforma (¿cómo podría decirlo?) en el altoparlante de sus pequeñas y mezquinas pretensiones. . . El verdadero artista, por el contrario, y más aún el genio, son ambos esclavos del don que han recibido y deudores ante Dios, que se los ha confiado. Sin compromisos y con humildad, son también deudores ante los hombres por haber sido escogidos para alimentarlos y servirlos con su obra. Para mí, eso significa libertad”.

EL PSICOANÁLISIS Y LA VANGUARDIA: UNA MENTIRA

En las películas de Tarkovski, los críticos han querido ver un permanente regreso a las memorias de su propia niñez y una eterna sed de búsqueda en lo que concierne a la verdad, al alma y a Dios. Pero él fue muy enfático en declarar: “Los recuerdos de la niñez nunca han hecho de un hombre un artista. Mis dos últimas películas, por ejemplo, están basadas en impresiones; y recalco la palabra ‘impresiones’, porque ellas no tienen relación alguna ni con la infancia ni con el pasado, más bien con el presente. Damos quizás demasiada importancia al papel de la niñez, una forma de infantilizarnos con esa forma psicoanalítica de ver la vida, de encontrarle explicaciones a todas las cosas en nuestros primeros años. Me llegó una extraña carta de un psicoanalista célebre que intentaba explicarme mi propia obra a través del psicoanálisis. Resulta lastimoso tratar de abordar el proceso artístico, la obra, desde ese punto de vista.

Lastimoso y desconsolador, porque la motivación y la esencia del arte son cosas mucho más complejas, mucho más imperceptibles e inasequibles que un simple recuerdo de infancia y su explicación. . . Opino que las interpretaciones psicoanalíticas del arte son demasiado simplistas, inclusive primitivas”.

En cuanto a la ‘sed de búsqueda’, Tarkovski fue todavía más categórico: “Todo artista, de su paso por la tierra, deja tras de sí una partícula de la verdad de la civilización, de la humanidad. Es así como la misma idea de la ‘búsqueda’, de la ‘indagación’ o la ‘investigación’ resulta insultante para un artista: suena tan mal como si dijéramos que ha salido a buscar champiñones al bosque y lo mismo da que los encuentre o que no los encuentre. Picasso dijo una vez: ‘Yo no busco. Descubro’. Para mí, el artista no funciona de ninguna manera como alguien que busca, ni tampoco en forma empírica (‘vamos a ensayar esto o aquello’). El artista atestigüa sobre la verdad, da al mundo su testimonio de la verdad. Y debe estar seguro de que tanto él como su creación corresponden a la verdad. Rechazo la idea de la experimentación, de la búsqueda y de la investigación en el campo del arte. Toda búsqueda en ese terreno, todo eso que pomposamente llaman ‘vanguardia’, no es más que una mentira”.

LA NECESIDAD INSTINTIVA DE CREAR

Tanto en “Andrei Rublev” como en “El Sacrificio”, los protagonistas de Tarkovski se imponen de tremenda renunciación e interviene el fuego como elemento a la vez destructor y purificador. Rublev, el monje pintor de íconos, vive una monstruosa experiencia en la iglesia de Vladimir, donde los habitantes de la ciudad se han refugiado para orar. Entran violentamente los mongoles a caballo y comienzan a incendiarlo todo, a matar a cada ser viviente que encuentran a su paso. Rublev, postrado en oración, es testigo del momento en que uno de los soldados intenta llevarse en vilo a una pobre muchacha muda y retrasada mental, con la evidente intención de violarla. Espantando, toma un hacha y mata al soldado. Pero allí, en medio de los cadáveres y de las llamas, debe enfrentar el horror mucho mayor de haberle quitado la vida a otro hombre. Es en ese momento cuando decide que jamás volverá a pintar ni a pronunciar una sola palabra. Alejandro, el científico de “El Sacrificio”, ante la presencia de un inminente desastre nuclear, decide también ofrecer a Dios su facultad de hablar para que todo vuelva a la normalidad, renunciar a todas sus posesiones; y

LAS TENDENCIAS DEL OSCAR

Por Fernando Botero



Andrés Rubliov

le prende fuego a su casa. Muchos se han preguntado si el mensaje de Tarkovski plantea la incógnita de la creación: “¿A quién sirve el creador, el genio, el artista? ¿A los hombres o a Dios?”. “Crea para los hombres o para Dios?”. “¿Debe sacrificarse por el bien de la humanidad o por su salvación eterna?”. Una vez más, la explicación de Tarkovski contradice todas las especulaciones: “Me parece que el ser humano crea para poder existir. Y para existir en el camino de la verdad. Esa es su forma de vivir. ¿Para quién creamos y por qué creamos? Esa pregunta no tiene respuesta. De hecho, cada artista no tiene su ‘interpretación’ sino su ‘interrogante’, y ello nos lleva de nuevo a lo que he dicho sobre la verdad, sobre aquélla que buscamos y a la que contribuimos con nuestros pobres medios. El instinto juega aquí un papel fundamental: el instinto del creador. El artista crea instintivamente, y no sabe por qué lo hace en un momento dado, hace esto o aquello, escri-

be una cosa o pinta otra; y solamente después de que ha comenzado a analizar, a encontrar explicaciones, a racionalizar, a tropezar con respuestas, surge en él esa necesidad instintiva de hacer, de crear, de expresarse. La creación, en cierto modo, es la manifestación del ser espiritual en oposición al ser físico, como una prueba de la existencia de ese ser espiritual... Y, en el campo de la actividad humana, no hay nada más injustificado ni más gratuito ni más autosuficiente que la creación. Si elimináramos las preocupaciones del hombre y todo aquello que tiene que ver con las ganancias materiales, no quedaría nada más que arte sobre la tierra”.

LA BELLEZA: SIMBOLO DE LA VERDAD

Obsesionado por la idea de la verdad, Tarkovski no podía separarla del concepto de la belleza en sí misma, o de la que encierran las formas, ni de la noción misma de Dios como belleza absoluta.

Según él, esa concepción no ha podido ser definida puesto que varía con la historia, con las corrientes filosóficas y con la propia transformación que todo ser humano va experimentando en el transcurso de su vida: "He llegado a la conclusión de que la belleza, de hecho, es el símbolo de otra cosa. ¿De qué exactamente? De la verdad. Y no hablo de la verdad en el sentido de 'verdad y mentira', sino de la verdad del camino que toma prestado el ser humano. La verdad relativa de las épocas es testigo del nivel de conciencia que los hombres de esa época tenían con respecto a la verdad. Hubo un tiempo en el que esa verdad fue expresada, por ejemplo, por la Venus de Nilo. Y se cae de su peso el hecho de que, en su totalidad, los retratos femeninos de Picasso no guardan ninguna relación con la verdad. No se trata entonces de la 'linda' de las cosas, sino de la belleza armónica, de la belleza hermética, de la belleza en sí misma. Picasso, en lugar de glorificarla, actuó como un destructor, como un blasfemo, como un desuartizador de la belleza. La verdad, expresada por medio de la belleza, es enigmática y no puede ser descifrada ni explicada por medio de palabras. Pero cuando el ser humano, el individuo, se encuentra enfrentado a esa belleza, siente su presencia aunque sea a través del erizamiento, del escalofrío que le corre la espalda. Es algo así como un milagro del que, a pesar suyo, súbitamente se convierte en testigo. Y nada más."

Tarkovski insistía en que, para los artistas, es tan fundamental la contemplación como para los monjes y los religiosos: contemplar la vida y la realidad, lo que rodea al hombre y lo que está dentro de sí mismo: "Por 'contemplación' entiendo simplemente todo aquello que suscita una imagen artística o la idea que cada cual se hace de ella, puesto que es algo totalmente individual. Si se reemplaza la imagen artística por un símbolo, por cualquier cosa que pueda ser explicada por medio de la razón, ya no hay más

imagen artística porque deja de reflejar la humanidad, el mundo. La verdadera imagen artística no debe expresar la 'busqueda' del pobre artista que está retratado allí con sus problemas, sus deseos y necesidades humanas, sino el mundo de la marcha de la humanidad hacia la verdad, no el mundo del artista. Y la simple sensación de contacto con un alma que ha pasado por ahí, que se encuentra en alguna parte más arriba pero presente en la obra que se contempla, basta para que esa obra pueda ser calificada de genial. En ello radica la verdadera marcha del genio".

Y si alguna vez Tarkovski fue inspirado por una obra genial, o si tuvo sus propios maestros, su concepto fue variando con el tiempo: Hubo una época en la que me era posible nombrar a aquéllos que influyeron en mí, que fueron mis guías. Pero, hoy en día, mi conciencia sólo guarda memoria de esos personajes que concibo como mitad santos, mitad locos. Personajes algo 'poseídos', pero no exactamente 'por el diablo': mas bien, esos 'locos de Dios'. Entre los más recientes, podría citar a Robert Fresson. Entre los demás, a Leon Tolstoi, a Bach, a Leonardo da Vinci, por ejemplo. A final de cuentas, todos ellos estaban locos. Porque no buscaban absolutamente nada 'dentro' de sus cabezas... Me atemorizan y me inspiran a la vez.

Resulta absolutamente imposible explicar su creación. Se han escrito millares de páginas sobre Bach, sobre Leonardo, sobre Tolstoi; pero finalmente, nadie ha podido encontrar la verdad, dar con ella, abordar la esencia de su creación... ¡gracias al Cielo! Ello prueba, una vez más, que todo milagro es inexplicable. Y el milagro es Dios".

(*) Los comentarios de Tarkovski han sido traducidos textualmente de sus declaraciones a la revista francesa "Le Figaro" en octubre de 1986.

LAS TENDENCIAS DEL OSCAR

Por Mauricio Laurens



Habitación con vista

Cuatro o cinco parámetros deberán tener en cuenta los que aspiren a ser miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (desde Hollywood, Los Angeles-California). Predominará el aspecto comercial, inherente a la gran industria que controla el negocio cinematográfico en los cinco continentes, puesto que toda nominación al Oscar de una u otra manera afectará el curso mensual (en millones de dólares) registrado por Variety. La política, estadounidense e internacional, no podrá dejarse de lado ya que posiciones republicanas o demócratas denotan si usted favorece el intervencionismo o lucha contra toda amenaza de guerra. La tendencia artística —léase europeizante— afectará su 'good will' cuando la mención o exclusión de algún título hablará por sí solo del buen gusto que lo caracteriza. No olvide la reconfirmación de estrellas perdidas en el firmamento, la consolidación de quienes ya tienen nombre propio y... el fenómeno humanitario que siempre logra tocar la sensibilidad del gran público. "Platoon" —autocrítica descarnada del papel jugado por un pelotón de infantería en Viet Nam— significó el triunfo de los militantes demócratas cuyas posiciones antibelicistas se impusieron

frente al tradicional anticomunismo del otro bando. Su director, Oliver Stone, quien ya había obtenido un Oscar con el guión de "Midnight Express" (1978), saltó rápidamente a la fama como director-guionista de Hollywood capaz de narrar aventuras comprometedoras. "Habitación con vista" (A room with a view, James Ivory) dejó contentos a muchos por cuanto su escenografía y dirección artística pusieron a prueba un 'london look' literario de inspiración florentina. Aunque "La Misión" no salió muy bien librada —la Plama de Oro en Cannes había defendido su carácter de superproducción— un Oscar para la armoniosa fotografía de Chris Menges parecería suficiente. Otros resultados del último Oscar reafirman lo dicho: la reconfirmación de Woody Allen en el guión de "Hannah y sus hermanas", la veteranía de Paul Newman en "El color del dinero" y la superación de Marlee Matlin en su condición de sordomuda (el premio humanitario más importante en la historia de Hollywood).

RETROSPECTIVA

Las **superproducciones**, costosas y espectaculares, sintetizan el consentimiento publicitario del Oscar durante sesenta años ininterrumpidos. Desde "Alas" (William Wellman, 1927/28) y "Grand Hotel" (Edmund Goulding, 1931/32) a "Lo que el viento se llevó" (Victor Fleming, 1939), la codiciada estatuilla dorada para 'mejor película del año' confirma su favoritismo en aquellas cintas de época que hacen alardes de miles de extras y varios millones de dólares. Si "Gone with the wind" representa las excelencias del productor David O. Selznick, con una saga difícilmente superable a través de los años, no puede decirse lo mismo del sello David Lean en "El puente sobre el río Kwai" (1957) o "Lawrence de Arabia" (1962) y menos del acartonamiento de Mr. William Wyler en "Ben-Hur" (1959). Tendencia comercialista que se ha acrecentado durante los últimos lustros: "El Padrino" (1972) y "The Godfather, Part II" (1974) que bajo la conducción de Francis Ford Coppola escenifican las relaciones de la mafia italo-americana con el poder, "Reds" (1981) en la perspectiva estelar de Warren Beatty y, en 1982, la biografía de "Gandhi" según la óptica monumental de Sir Richard Attenborough.

El **color político**, a través del lente con el que se mira la realidad, es un factor difícil de evaluar si no se vislumbra oportunamente el rol imperialista del momento. "Sin novedad en el frente" (All quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1929/30) denuncia las atrocidades presenciadas por un joven soldado alemán durante la Primera Guerra Mundial; "Mrs. Miniver" (William Wyler, 1942) exalta el heroísmo de una típica familia inglesa que abraza la causa del Ejército Aliado y actúa como concientización pro-americana; "Casablanca" (Michael Curtiz, 1943) va más allá del melodrama por sus implicaciones antinazis; "Platoon" (Franklin J. Schaffner, 1970) reivindica las hazañas del general americano en medio de una crisis nacional de valores; "El Francotirador" (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978) impone su rabioso anti-sovietismo al desentrañar la crueldad del enemigo viet-cong y; más recientemente, "Reds" invoca con nostalgia las andanzas revolucionarias de quien ha sido considerado como 'el cronista político número uno del hemisferio occidental'.

El **fausto europeo**, añoranza de épocas imperiales que trasluce la sangre de muchos inmigrantes o complejo norteamericano frente a una civilización de raíces antiguas, es una fórmula

que año tras año funciona a nivel de espectáculo-masivo y realce de escenógrafos amantes del viejo continente (no hay que olvidar la limitación ofrecida por un galardón para películas anglo-parlantes). "Grand Hotel" (1931/32) cultivaba el aristocrático ambiente berlinés que reunía a Greta Garbo y John Barrymore; "Gigi" (Vicent Minnelli, 1958), con el 'gai savoir' de Maurice Chevalier y Leslie Caron en la 'belle époque' de París; "Cabaret" (Bob Fosse, 1972) para refrescar la tradición berlinesa en medio del drama social o "My Fair Lady" (George Cukor, 1964) para revitalizar la tradición del Pygmalion de George Bernard Shaw o... "La Novicia Rebelde" (The Sound of Music, Robert Wise, 1965) para recrear una opereta vienesa en espacios abiertos e interiores de Hollywood. El sabor británico, siempre presente en el cine 'made in Usa', nos remite a "Carros de Fuego" (Hugh Hudson, 1981) y "Gandhi" que le arrebataría el Oscar al super-taquillazo denominado "E.T."

Si "Amadeus" (Milos Forman, 1984) recoge la mejor utilería vienesa e introduce al espectador no propiamente culto en el tema mozartiano, "Pasaje a la India" y "Habitación con vista" son dos ejemplos de adaptaciones cinematográficas del novelista E.M. Forster que recibieron varias nominaciones pero no obtuvieron el Oscar principal. Mientras que Paul Newman recibe tardíamente el premio de la Academia, después de media docena de nominaciones, el viejo Henry Fonda tuvo su estatuilla cuando ya se encontraba desahuciado y el gran Charles Chaplin jamás estuvo entre los privilegiados. Con cinco trofeos acumulados, Katharine Hepburn podría calificarse como la actriz número uno del Séptimo Arte; seguida por Bette Davis, Vivien Leigh, Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Meryl Streep y la poco convicente Sally Field. Si la suerte, digo, el voto de los miembros de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ha favorecido a las anteriores, qué decir de actrices espléndidas jamás mencionadas (Gloria Swanson, Greta Garbo, Malene Dietrich, Rita Hayworth, Ava Gardner o Barba Stanwyck).

En cuanto a los directores recompensados con el máximo trofeo de la industria cinematográfica, no están todos los que son ni son todos los que están. Mientras que John Ford acaparó mercedemente cuatro estatuillas ("The Informer" /35, "Las uvas de la ira"/40, "Que verde era mi valle"/41 y "El hombre tranquilo"/52), ni Howard Hawks ni Alfred Hitchcock llegaron a la final. Frank Capra, 'maestro de la comedia conyugal', completó tres Oscars en la dorada década de los treinta e igual número para el de-

ENTREVISTA CON OLIVER STONE

sigual William Wyler (de 1942 a 1959). Varios renombrados 'metteurs en scene' sumaron dos distinciones en diferentes períodos de sus vidas: Billy Wilder ("The lost weekend"/45 y "The Apartment"/60), Elia Kazan ("Pacto de caballeros"/47 y "Nido de Ratas"/54), Joseph Mankiewicz ("A letter to three wives"/49 y "All about Eve"/50), George Stevens ("Un lugar en el sol"/51 y "Gigante"/55), Fred Zinneman ("De aquí a la eternidad"/53 y "Un hombre para todas las estaciones"/66), David Lean, Robert Wise ("West Side Story"/61 y "The Sound of Music"/65) y el checo-americano Milos Forman ("Atrapado sin salida"/75 y "Amadeus"/84).

La galería de actores no ofrece mayores complicaciones, el 'status quo' de la estrella masculina parece confirmarse a medida que pasa el tiempo. El alemán Emil Jannings, el "Ultimo Hombre" de Murnau y llave muda de Ernst Lubitsch, obtuvo en 1928 el primer Oscar por sus dos primeras películas filmadas en América. Le siguieron Lionel Barrymore ("A free soul"/1930), Fredrich March ("Doctor Jekyll and Mr. Hyde"/31) y Charles Laughton por "La vida privada de Enrique VIII" en 1931. Clark Gable se impuso un año después, junto a Claudette Colbert, en la inolvidable comedia de Capra titulada "It happened one night". Los grandes no se dejaron apabullar: Paul Muni en su interpretación del científico francés Louis Pasteur (1936), Spencer Tracy como "Capitán Coraje" en 1937, James Steart por "The Philadelphia Story" (George Cukor, 1940), Gary Cooper como "Sargento York" en 1941, James Cagney por "Yankee Doodle Dandy" (42), Sir Laurence Olivier en su magistral interpretación de "Hamlet" (48), Humphrey Bogart por su papel de borracho en "The African Queen" (51), Gary Cooper quien repitió en "High Noon" (52) y William Holden por "Stalag 17" en 1953. Y... la lista continúa: Marlon Brando (dos veces), Burt Lancaster, David Niven, Alec Guinness, Gregory Peck, Rex Harrison, Rod Steiger, John Wayne, Jack Lemmon, George C. Scott, Jack Nicholson, Richard Dreyfuss, Jon Voight, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Henry Fonda, William Hurt y Paul Newman.

PARA 1986/87

"Platoon", dirigida y escrita por Oliver Stone, recibió cuatro distinciones en la más reciente entrega: mejor película y director, por su banda sonora y excelente edición. La memoria traumática e infernal de confusiones y horrores protagonizados por quienes portaban el unifor-



Nosferatu

me militar estadounidense en el sureste asiático. Su estructura dramática sigue la voz quebrada del narrador —un joven soldado que le escribe una carta a la abuela— para describir no sólo las penalidades diarias sino también su escepticismo frente a la supervivencia y el rencor no disimulado que alimentan sus compañeros. Las tesis perfiladas por Stone alcanzan grados delirantes y niveles autopunitivos que, mediante imágenes precisas y planos reiterativos, logran reconstruir el paisaje abrupto de una aventura bélica y descender al fondo descrito por Joseph Conrad en "El corazón de las tinieblas".

"Habitación con vista", plácida evocación situada en el extremo opuesto de la anterior, como retrato aristocratizante de costumbres británicas, confronta la estética neo-renacentista de Florencia —con turistas que siguen al pie de la letra todas aquellas anotaciones del Cicerone— y analiza socarronamente la moral victoriana expuesta por su autor original. Ivory, más conocido fuera de Colombia por sus estudios evocadores de la flemma de otros tiempos ("Los europeos", "Las bostonianas" o "Quartet"), sin olvidar su pesada adaptación india de "Calor y Polvo", se complace en presentar una estructura novelesca (separada por hermosas viñetas) y en recrear una época no desprovista de connotaciones nostálgicas. El mejor vestuario, junto con

escenografía y dirección artística, hicieron de "A room with a view" la película decente o preciosista que hace sentir orgulloso a cualquier súbdito de Su Majestad. (Y... en los Angeles también los hay).

Marlee Matlin, por "Te amaré en silencio" (The Children of a Lesser God, Randa Haines), se hizo acreedora al trofeo de la mejor actriz del año y como debutante se impuso sobre las más consagradas: Sissy Spacek, Jane Fonda y Kathleen Turner. Resulta prodigiosa su figuración, y más

aún inolvidable, puesto que logra expresar su incomunicación, carácter independiente y superación afectiva gracias al talento y la sensibilidad de su instructor: el no menos sorprendente **William Hurt** (que bien se merecía un segundo Oscar). **Newman**, nominado en cinco o seis veces anteriores ("Un gato sobre el tejado caliente", "Hud", "The Hustler", "Cool Hand Luke", "El Veredicto") prueba hasta la saciedad que... toda carrera artística justifica un Oscar.

Te amaré en silencio



ENTREVISTA CON OLIVER STONE

Tomada de Film Comment - Feb 1987
Traducción: María Elvira Bonilla
Oliver Stone entrevistado por Pat McGilligan

Usted ha trabajado siempre con directores muy dispares, o mejor, con directores que tienen muy poco en común, salvo su brillo personal o un estilo operático de dirección: Alan Parker, John Milius, Brian Palma, Michael Cimino, Hal Ashby. Empecemos con Milius y Palma.

Fue muy difícil y complicado obtener los derechos editoriales de Robert E. Howard Conan. El productor Eddie Pressman invirtió una fortuna en gastos legales y después no pude dirigir por no tener suficientes influencias. Le rogué a Ridley Scott que lo hiciera. Me le arrodillé. Esto fue cuando *The Duellists*, aún no habíamos visto *Alien*. Primero dijo que sí y después que no. Nos quebró anímicamente. En cambio él dirigió *Blade Runner*.

Como estábamos tan deprimidos por el rechazo de Ridley, acudimos a John y Dino (De Laurentis, como productor). Aunque me encanta John (es un excelente narrador y una figura a lo John Wayne) últimamente no había querido colaborar. Reescribió el final y no tuvo en cuenta para nada mis críticas, pienso que ambas cosas desfavorecieron la película. Introdujo ese culto a la culebra que no me gustaba para nada y, que creo desvalorizó mucho la historia. ¿A quién diablos le importa el culto a una culebra? El presupuesto inicial de mi propuesta era de US\$ 40 millones. Trataba sobre la conquista del planeta y las fuerzas de la vida imponiéndose sobre las fuerzas de la obscuridad. Los ejércitos cambiantes se imponían y Conan era el solitario héroe pagano, en oposición a Christian: era el Roland del pasado, era Tarzán, era una figura mítica. Me encantaba que hubiera sufrido la esclavitud para después liberarse. Lo que me fascinaba de los libros de Howard —13 en total— era ese paso de Conan de campesino a rey. Al final de la película, en mi borrador, era el rey, y es muy significativo que el haya partido de esos orígenes. Después él abandona el reino y le dice a la princesa “no puedo ser un rey de esta manera, como marido. No puedo heredar el trono. Debo ganarme mi propio trono”. Allí empieza otra aventura, que ha debido ser la secuencia siguiente. Si lo hubiera hecho de la manera en que se los propuse se habría logrado una serie de 12 ó 13 películas a lo James Bond, que era lo que me hubiera gustado hacer.

¿Cómo chocó la sensibilidad de Milius con la suya? De Palma parece apolítico, intelectual-



Oliver Stone

mente insípido, pero Milius se niega a ser un hombre de derecha, mientras que a Cimino lo acusan de serlo.

Afrontémoslo de una vez. John es medio sordo. No escucha. Su colaboración fue muy poco exitosa. Mientras que Cimino escucha bien: lo escucha a uno. John no; es terco y, como yo era un escritor con menores créditos en ese momento, no le interesó considerar mi aporte.

¿Su sordera tenía alguna connotación política? ¿O buscaba simplemente “masculinizar” el material?

Pienso que además de masculinizarlo, fue más allá con sus amigos; se interesó por la figura de alizador de pesas de Arnold Schwarzenegger. Pienso que Arnold tenía un lado más romántico. John llenó la película de hombres vanidosos y duros. El tono le dio un aire de western español. Se filmó en España porque era más barato, pero yo quería que se filmara en Alemania o Rusia, y es más, conseguir todo el ejército ruso. Me imaginaba miles de hombres en las tierras fértiles de Rusia. La película ha debido ser verde. John la hizo pedregosa, desértica y amarillenta: como un western de Sergio Leone. Todo fue barato, cortaron el número de extras, las peleas fueron en plan económico, las piedras parecían peñascos de cartulina. No hubo colaboración. Escribí mi texto y nunca pude modificarlo. John lo reescribió, yo le hice comentarios que él rompió. Después nunca volvimos a hablar de la película.

¿Usted fue simpático con él?

De ninguna manera. Teníamos unas peleas horribles. Era la época de las negociaciones del canal de Panamá, y él tomó la posición a lo John Wayne, la de que no se debía devolver y, que esa devolución era una de las mayores traiciones de la historia. Pero tuvimos momentos muy gratos, me mostró su colección de armas: es un excelente tirador de skeet. Yo al contrario, disparé lo que iba a disparar en el Vietnam. Después de la guerra no he vuelto a coger un arma.

¿Cree que en la película *Year of the dragon* se logró una buena colaboración?

Al final no. Tuve una buena relación con Michael Cimino. Escribimos juntos el guión. Estuvo siempre presente y literalmente me exprimió. Compartía toda su vida conmigo. Con Michael los días son de 24 horas porque él nunca duerme. Con él se logra una compenetración total. El tiene una personalidad completamente obsesiva. Es el director más napoleónico que he conocido en mi vida. Su mira está puesta en el futuro; en la historia. No tiene tiempo para pequeñeces.

Para *Year of the dragon* investigamos mucho. Sacarle información a los chinos fue muy difícil. Para *Scarface* fue fácil hablar con los latinos, pero no lograba que los chinos hablaran de ganssters. Fuimos como a 20 o 30 banquetes en Chinatown, donde teníamos que comernos de a 15 platos, atragantándonos, tratando de acercarnos a una gente que no nos daba ni la hora. Conseguimos finalmente información de un grupo de gangsters disidente, muy decepcionado, muy roto, que nos mostró a Atlantic City y las intimidaciones del mundo del juego y del submundo de Chinatown. Conocimos a muchos de los pesados. . .

¿Qué piensa de la crítica que dice que la película menosprecia a los chinos?

La película exagera ciertos aspectos, pero es básicamente fiel respecto del Triángulo dorado —el Triángulo de la Amapola que rodea a Laos, Burma, y Tailandia—, a la utilización de muchachitos como carne de cañón para disimular, cuando la verdadera faena ocurre en los embarques de droga del Sudeste asiático. Este es un negocio muy serio. Los chinos son los mayores importadores de heroína del país. Superan a la mafia, pero lo hacen calladamente. Rara vez salen a la luz, salvo en el caso reciente de la banda de United Bamboo. Usted debería leer los testimonios, son sorprendentes. No los encontrará en la película.

¿Quién introdujo las exageraciones? ¿Usted?, ¿Cimino?

Ya le dije que el trabajo de equipo no había sido completamente exitoso. Dino metió baza. El final de la película era brillante. El personaje de Mickey Rourke tenía dos mujeres en su vida. El personaje de la mafia china, John Lone, también se suponía que tuviera dos mujeres en su vida —una esposa en Hong-Kong y una neoyorkina, cosa frecuente entre estos chinos—. En un momento de sentimentalismo Lone se trae a la mujer china porque está teniendo problemas

con su hijo de Hong-Kong. Mickey Rourke, el personaje que hace de policía, lo descubre y al no poder pillarlo legalmente, con un denuncia o una interceptación telefónica, lo acusa de bigamia. Está dispuesto a insultarlo y a desenmascararlo. Al hacerlo de alguna manera precipita el desenlace.

Esto no aparece en la película, que se resuelve en el muelle, con recursos más convencionales a lo Billy Friedkin, tipo *French connection* que no me interesan. Esto sucedió porque Dino tiene una mentalidad muy años cincuenta y no podía caberle en la cabeza cómo Mickey Rourke, el héroe de la película, podía ser un hombre adúltero ¿Cómo podía estar casado con una mujer y hacer el amor con otra? Le decíamos: "Dino aterrice, ¿usted continúa viviendo en la época de Helena de Troya?". Michael ganó esa batalla pero en el proceso perdió la otra, que era mi batalla clave.

La actuación de Mickey aparece desdibujada y al centrarse en él, la película pierde autenticidad. Personalmente pienso que fue muy acertado escoger a Michael para el papel de Mickey. Ningún actor quería hacer ese papel. En ese momento Michael no era ni siquiera una estrella. Haberle aportado 20 millones fue un paso muy importante para De Laurentis y Cimino.

¿Por qué ninguna estrella quiso ese papel tan jugoso?

Mucha gente no quería el personaje por derechista y racista. El es un derechista. Es un racista. Y además machista. Realmente se necesitaba tener pantalones para medírsele a ese papel.

¿No cree que finalmente la película recae sobre él? ¿En cuanto que él es el protagonista?

En tanto que es racista y machista.

Me está haciendo una pregunta muy difícil. No me gusta ser policivo. Además, hay una parte de mí que detesta la burocracia que impide la expresión de la creatividad. Yo en ese aspecto, soy una persona desgarrada.

El hecho es que en la estación de policía de Chinatown nadie quería medírsele al mundo de las drogas y resulta que el personaje, es un lanzado dispuesto a arriesgarse. Esto lo hace de hecho interesante como protagonista. No me gusta como planteó al personaje, al extremar su falta de humor. Eso fue más decisión de Michael que mía. En *Scarface*, Tony Montana es un tonto gracioso; siempre pensé que era una caricatura del Ricardo III de Shakespeare, el ascenso y la caída de un pequeño rufián.



Platoon

¿De Palma tenía confianza en su guión?
En buena medida.

¿Usted piensa que Scarface fue exitoso?
Ciertamente. Los diálogos permanecerán eternamente. Abogados jóvenes y hombres de negocios con mucha frecuencia me recitan sus diálogos y yo les pregunto ¿por qué los recuerdan? y ellos contestan "... porque son iguales a los corrientes en mi actividad". Aparentemente la ética del gangster coincide parcialmente con la ética de los negocios imperante en este país. Scarface es tal vez la película que más brindis de champaña me ha generado en la vida. Gangsters homosexuales en París, me han costado champaña, toda una noche, preguntándome... y usted ¿cómo lo sabía? Cuando fui al Salvador conseguí entrada al medio de la derecha, al partido Arena y al mayor D'Aubisson gracias a Scarface. Yo era el hombre que la había escrito, y por eso era muy macho.

¿Usted piensa que no se dieron cuenta de la sutileza?

Bueno, si usted mira con cuidado, Scarface es una película de izquierda, aunque Tony Montana (Al Pacino) abraza el anticomunismo, él es en buena medida un rebelde. Es destruido por la sociedad, al ser pescado en un asunto de lavado de platas, en el momento en que busca mejorar la propuesta, acudiendo para ello al proponente detrás del cual está el F.B.I. Es denunciado y su única salida es volar a un diplomático, basándose en lo de Letelier. Como el diplomático está con su mujer y sus hijos, Tony no es capaz de hacerlo... y se niega.

Estoy equivocado, ¿o usted está de alguna manera obsesionado con el narcotráfico y con la cultura de la droga —comienza con Midnight Express y continúa con Scarface, Dragon, Salvador, Platoon, incluso Eight million ways to die? (Se ríe) Bueno, yo hago parte de la Big chill generation. Crecí con esto y conocí la droga en

Nam. Pero me la sacudí. Scarface fue mi despedida. Lo escribí de alguna manera para liberarme. ¿Qué mejor manera que arrojando a un personaje en una tonelada de cocaína, enfocarlo con un primer plano y enfrentarlo a la cámara con la nariz completamente blanca? Resultaba muy chistoso.

Midnight Express fue para mí más una historia sobre la justicia. El personaje pudo haber sido denunciado por cargar una pistola pero el cargo no me importaba para nada, me importaba el gesto, la frase. Platoon, hasta donde recuerdo, es una evaluación realista del mundo de la droga en medio de la Guerra del Vietnam. Lo escribí en 1976, siete u ocho años después de regresar, así que borré muchas cosas, sin embargo creo que el tema abarca mucho más que la problemática de la droga.

¿Lo tensiona sumergirse en mundos tan distintos al de la gente blanca, indagar culturas de sectores sociales inferiores?

No, al contrario, me parece muy interesante. Como hombre de clase media que soy, me resulta muy exótico. Para Scarface y Dragon investigué mucho. Yo había experimentado la cárcel a raíz de una redada por drogas antes de Midnight Express. Aunque claro, eso no basta, por el hecho aquel de que nadie se puede meter en la piel de otro.

¿Qué piensa usted de los juicios que afirman que los turcos han sido discriminados racialmente de Midnight, los latinos en Scarface y los chinos en Dragon?

Pienso que en lo de los turcos hay probablemente algo de razón. En realidad el guión tenía algo más de humor. Los turcos aparecían un poco más divertidos y no simplemente como torturadores. Había escenas en las que se torturaba a Billy Hayes, después la cámara se trasladaba a la siguiente celda donde aparecía otro turco viendo televisión; imágenes de la prisión de noche y prostitutas entrando. Era como un

carnaval. En estas cárceles no hay valores, ni uniformidad, y eso me parecía extraño. Mucho de esto estaba dicho en el guión, pero no apareció en la película. Creo que en eso los turcos nos la ganaron. Daba rabia, pero estábamos jóvenes.

En *Scarface* sabía que me iba a meter en problemas, pero yo francamente quería reconstruir esa imagen fascinante del sur de la Florida. Cuando estuve en Miami en 1980, había cerca de 200 homicidas por droga. Conocí el caso de dos colombianos que fueron asesiados a golpes de cadenas, cortados, peor que en la película. El tema alrededor de los emigrantes que aumentaban día a día, era muy interesante; realidades como la de un muchacho que llega a las playas de La Florida con menos de dos centavos en el bolsillo y que al cabo de dos años se convierte en un gran capo que gana entre 100 y 200 millones de dólares al año. ¿Dónde más ocurre esto en el mundo?

¿Por qué insiste usted en sumergirse continuamente en esos mundos exóticos de extranjeros?
Crecí casi que en un ambiente internacional. Viajé mucho. Mi madre era francesa, yo soy pues medioinmigrante. Siempre sentí esa urgencia de emerger, esa fuerza loca que produce llegar a un país nuevo. Siempre quise poder dejar rastro. Además me interesa ver el mundo desde puntos de vista alternativos. Pienso que en el fondo los problemas son universales y que el nacionalismo es una fuerza muy destructiva. Hacer trabajos provincianos centrados en los Estados Unidos es muy aburrido. Yo no me puedo agotar en esto.

¿Cuándo comenzó a interesarse por Asia?

Probablemente en 1965 cuando leí Lord Jim. Esa novela me marcó. Me cambió radicalmente. Me retiré de la Universidad de Yale en 1965. Quería ver otro mundo. Allí todo el mundo era igual. Me sentía como uno de los personajes de Alan Parker en *The Wall* y estaba saturado de los Estados Unidos comerciales y financieros. Me sentía sin ningún mérito, sin ninguna valoración personal.

¿Qué encontró en Lord Jim que tanto lo afectó?

Necesitaba una nueva alternativa de realidad. Me sentía castrado. Debía haber otra manera de ver el mundo. No sabía cual era pero tenía que existir. Ver el mundo con otros ojos: mis propios ojos me estaban encegueciendo. No estaba seguro, pero intuía que desplazarme físicamente era salvador, era empezar a cambiar.

Me fui para el Asia sin conocer un alma. Fue maravilloso. Me acuerdo de ese viaje como **Two**

years before the mast. Sentirme absolutamente libre fue maravilloso. Tenía 18 o 19 años y desde entonces nunca volví a ser el mismo. Mi padre no aceptó mi decisión. Y me lo advirtió: Si te vas, pierdes tu educación en la Universidad de Yale y no podrás regresar". Años después, antes de que se muriera le dije: "Sabes papá, en realidad me rajé. Nunca volví a Yale, pero ahora estoy mucho más feliz que si me hubiera quedado".

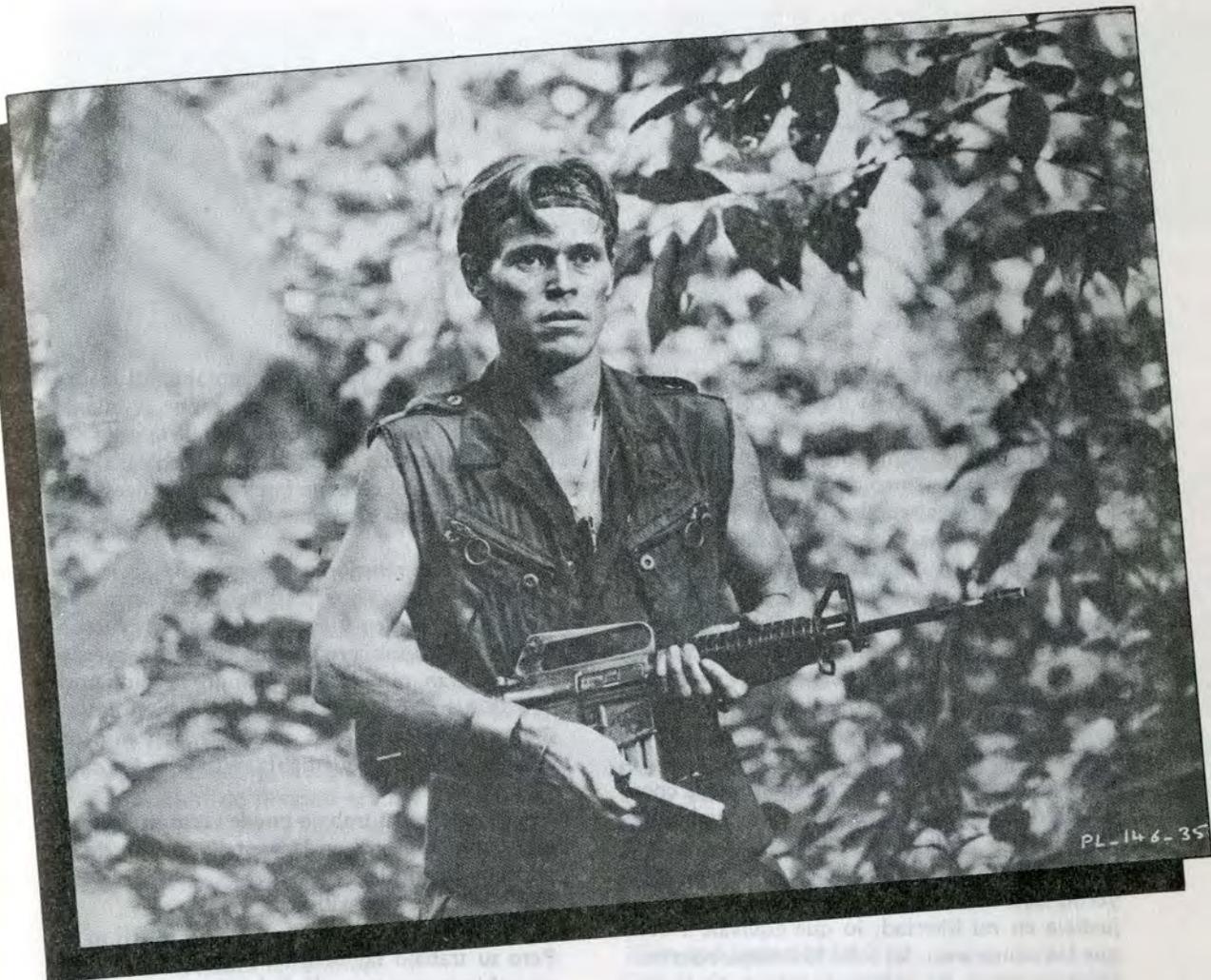
Me dediqué a hacer trabajo social. En Filadelfia me vinculé a la Hill Christian Association y nos dedicamos a pintar fachadas, arreglar distintas cosas viviendo con los guethos negros. Era esencialmente un derechista reventado. Mi padre era de derecha; toda su vida había odiado a Roosevelt y odiaba a los rusos. Crecí en medio de la guerra fría, en los cincuenta, aprendiéndole a temer a los rusos y a odiar a los comunistas como si fueran cáncer.

Reaccioné de acuerdo a esta educación cuando decidí marcharme para el Vietnam. Para mí no había ninguna duda, incluso cuando fui profesor allá, los comunistas eran gente mala, mientras nosotros eramos los buenos: eramos quienes estábamos salvando el Sur del Norte. Así veía yo las cosas. Creía que enseñar estaba bien. Pero luego quise ver más complejamente la guerra, más profundamente, su lado oscuro. ¿Qué es la guerra? ¿Cómo es que se matan unos a otros? ¿Hasta dónde hay que llegar para encontrar la verdad? ¿Hasta dónde hay que ir para poder decir... "lo he visto"? ¿Hasta dónde tengo que llegar para obtener esa experiencia?

Usted se inició en su carrera como escritor —antes de Vietnam— con una novela.

Había escrito un libro en México antes de la guerra. Eso fue en 1966 cuando pensé que iba a ser el segundo Marcel Proust. Estaba furioso de que nadie me lo quisiera publicar. Sobre todo, furioso conmigo mismo. Ingresé al ejército para doblegar ese ego que yo mismo me había proyectado. Cuando regresé de Nam todavía necesitaba expresarme, pero no quería continuar con ese libro. Pensé que de alguna manera las novelas no reflejaban la realidad que estaba ocurriendo. Mi realidad era diaria, cotidiana. No me importaba el mañana, el futuro me tenía sin cuidado. Contaba los días. Estaba demasiado cansado para hacer cualquier cosa.

Para completar el cuadro, me apresaron por marihuana en la frontera de México. Acababa de regresar y el país estaba en la guerra de fronteras de Nixon. Me sumergieron en un tanque de agua en San Diego. Cargos federales, contrabando, cinco a veinte años de prisión. Y recién lle-



gado de Vietnam. Estaba francamente en la olla (risas). ¿Es acaso ésta la manera como tratan a los veteranos? me pregunté, y al momento lo ví claro. A otros les tomó años descubrirlo. A mí me tomó cerca de cinco días.

La cárcel tenía alrededor de 15.000 presos y no había sino una capacidad de 3.000 camas. Dormí en el piso durante tres semanas. El abogado de oficio ni siquiera se acercó a mí para defenderme. Llamé a mi padre: ¿Dónde has estado? ¿Por qué no habías llamado? Se lo tuve que decir: "La buena noticia es que estoy fuera del Vietnam. La mala es que estoy en la cárcel". Papá llamó a su abogado y le ofreció US\$ 2.500. El tipo apareció esa tarde. Sonriente, cálido, frotándose las manos. Una escena tomada como de *Midnight Express*. De allí saqué muchos elementos para *Midnight*. Me lograron sacar de la cárcel. No sé como. Los descargos los construyeron con base en un supuesto interés de la justicia en mi libertad, lo que equivale a decir que los compraron. Mi folio lo desaparecieron.

La vuelta a casa, esa sensación, ¿lo golpeó mucho?

Enormemente. Nadie defendía la guerra. Ese era el problema. No eran ni los hippies ni los rebeldes. Lo que afectaba era la indiferencia: la indiferencia masiva. A nadie le importaba nada. Eso era lo que golpeaba. Nadie era consciente de que a sus hijos los estaban matando allá. La gente seguía enredada haciendo plata.

Todo el problema con esa guerra fue que Johnson nunca la volvió una guerra. O bien uno se va para la guerra o no se va, pero no se mandan a los muchachos pobres arrastrados mientras los demás se quedan en las universidades como si nada. Eso divide al país. . . per se.

Después de la guerra usted anduvo sin rumbo, durante dos o tres años, de acuerdo a su curriculum oficial.

No sé si es exacta la afirmación. Es cierto, deambulé en mi mente por tres, cuatro, cinco años. Mi primera mujer me ayudó mucho durante este período. Entré a la escuela de cine de la Universidad de Nueva York con un pagaré. El primer profesor con que me topé fue Scorsese. Me ayudó cantidades. Su energía, su devoción por el cine contribuyeron a que pudiera centrarme. Es curioso que tiempo atrás nadie creía que el cine se estudiara. Era uno de los placeres exóticos de Hollywood. Yo conocía la Costa Este y no conocía a nadie en el negocio.

¿Por qué se decidió por el cine?

Porque no parecía que uno estuviera trabajan-

do. (Risas). Y el cine me encantaba. Mi madre me llevó mucho cuando era niño. A ella le encantaban los dobles de la RKO de la calle 86. No le importaba que faltara al colegio por acompañarla. El cine me fascinaba, sin pensarlo. Era simplemente algo que uno hacía.

¿Cómo fue su relación con Scorsese?

Era su alumno. Hice tres películas cortas de 16 mm. en blanco y negro. Sus críticas fueron muy útiles. El sabía mucho de cine. Lo recuerdo de pelo largo, muy largo, y siempre rendido porque se había quedado viendo el último de los shows. Comentaba con pasión y con lujo de detalles la película que había visto a las 5 a.m.

Pienso que en su trabajo puede verse su influencia. Usted muestra en la pantalla mucho de su pasión y de su furia.

Eso me parece maravilloso.

Pero su trabajo también tiene un aspecto amargo, rabioso, que no es fácil de aceptar.

No me considero ni amargo ni rabioso. Simplemente me apasionan los temas. Probablemente había algo de amargura respecto a lo que estaba pasando en América en los sesenta, después de la guerra. Es posible que rabia también. Pero las connotaciones que tiene la amargura no me gustan.

Está acercándose a la aceptación de la "rabia".

Al comienzo de los setenta sí tuve rabia. Me encantaban películas como *Taxi-driver*. Manejé un taxi en Nueva York y estuve cerca a ese personaje. Era después de la guerra. Tuve muchas dificultades en readaptarme a la vida civil. Estaba fuera de onda. No estaba viviendo a lo Larry Kadsan. Estaba sumido en el mundo de las pesadillas y pienso que Martin Scorsese y Paul Schraeder realmente lograron captar el sentimiento de alienación en esa película. Era un fiel reflejo mío. Pienso que la rabia se ha disuelto con el tiempo. Me casé, tuve un hijo. . . la vida se ha portado bien conmigo en comparación con la de otros veteranos.

Entendí su sarcasmo cuando se refería a la visión de los sesenta, a la generación del Big Chill. Usted en cierto sentido estuvo perdido esos años.

Probablemente. Pienso que los sesenta fueron horribles. Los ochenta van mucho mejor (risas).

¿Eso duele?

Yo metía más ácido que los hippies, pero nadie me controlaba.

Para usted ¿The Big Chill es una película para extranjeros?

Oh, sí.

¿Platoon es su Big Chill?

Sí.

¿Eso le da rabia o lo entristece?

Rabia de ninguna manera. Tristeza de lo que me perdí. Sobre todo de las relaciones sanas. Nunca tuve una vida social mixta. Crecí en la vieja preguerra americana en la que todos íbamos a colegios de varones solos y después seguíamos en el Ejército entre muchachos. Nos orientaban hacia el mundo masculino. Recuerdo los sesenta y la gran sensación de libertad sexual. Las mujeres empezaron a existir y hacer el amor estaba de moda, era lo inn. Yo me perdí de todo eso. Me desperté en los setenta.

¿Eso ha influido en la manera como usted describe los personajes femeninos?

Espero que no. Me han criticado por eso. Me gusta mucho la mujer de *Year of the dragon*. También me gusta mucho María en *Salvador*. Se que ella ha sido criticada por simplista, pero es que ella era así. Y así son muchas de esas mujeres latinas. No todas. Pero algunas son muy elementales, fieles a la ética latina de ser la mujer de un hombre. *Traté* de ser lo más veraz posible.

Ocurre que el material que me interesa y las ideas que siempre he realizado son extremas: las drogas en La Florida, en Chinatown, la justicia en Turquía, la guerra civil del Salvador. Estas ideas tienden a generar héroes masculinos más que heroínas. . . son asunto de vida o muerte en mayor medida que los temas de Woody Allen, como la aceptación, el amor o la angustia.

Seizure ¿fue su primer guión?

Oh no. Yo estoy escribiendo desde la facultad. Pero sin éxito. Robert Bolt me ayudó mucho en *Cover-up*, un guión muy izquierdista anti-F.B.I. Ese guión me encantaba, Bolt que es socialista e izquierdista y vive en Inglaterra me ayudó a escribirlo. Nunca logramos que se realizara. Sin embargo a raíz de éste tuve mi primer agente.

En este punto, a mediados de los setenta, ¿usted se describe así mismo como izquierdista?

Era un inconforme emocionalmente. Pensaba que los policías eran unos cerdos. Compartía en eso los puntos de Jimmy Morson. Estaba de acuerdo con la violencia radical. Cuando se tomaron la Universidad de Nueva York y los mu-

chachos destruyeron el edificio y después fue la invasión de Cambodia, pensaba que todos eran unos locos. Pensaba, "si lo que queremos son protestas ¿porqué no nos conseguimos un teleobjetivo y nos ganamos a Nixon?". Esa era mi reacción. Por qué no más bien pelear en vez de tanta mierda? Nunca me sentí cómodo. Era mucho más un Travis Bickle que un estudiante de protesta. De todas formas tampoco veía nada claro políticamente. Era más del mundo del rock & roll.

Watergate fue clave. Empecé a leer mucho del asunto y a entrar en contacto con diversa gente. Empecé a aprender. Tenía una pobrísima formación política porque siempre me había pegado a las posiciones de mi padre. Watergate me abrió los ojos. Me mostró que el gobierno era una farsa. El gobierno nos había mentado respecto a Ho Chi Mihn y respecto de la guerra del Vietnam. Entonces en 1976 escribí *Platoon*.

¿Con qué intención?

Con la de contar la verdad tal como yo sabía que era, antes de que se me olvidara.

Vietnam siempre está subyacente en muchas de sus películas. ¿Es una especie de mal chiste en Salvador?

Todos esos muchachos habían estado en Vietnam. Boyle siguió buscando los mismos muchachos. No sólo estaban las tropas americanas allí, como el coronel que le dice a Boyle, "Yo me acuerdo de usted, Thieu lo echó a usted", y Boyle le contesta: "Entonces alguien echó a Thieu". Pero los escuadrones de la muerte salvadoreños también estaban allí. René Chacón y José Madrones, dos de los principales miembros de los escuadrones de la muerte, habían estudiado técnicas de contra-insurgencia guerrillera en el Vietnam.

Salvador es una crónica del Vietnam de los ochenta, Platoon de los sesenta, el vínculo que quedó faltando, la película que usted pudo hacer de los setenta, ¿fue Born on the 4th July de Ron Kovic?

Fue una falla que esa película no se hubiera hecho entonces. Estuvimos a tres días de comenzar a rodar. Me había gastado un año en la elaboración del guión trabajándolo con Ron Kovic, quien había hecho un texto maravilloso, poético, precioso. Alcancé a ver la película entera en los ensayos. Cambiamos lo que había que cambiar. Pacino estaba a tono. Friedkin, el director se había retirado, ¡una lástima! pero fue reemplazado hábilmente por Dan Petrie. Cuando todo estaba listo la plata falló. A tres días de comenzar el rodaje



Platoon

Fue una de esas coproducciones local alemano-americanas. Al Pacino no se hubiera esperado. Se fue a trabajar en la película **And justice for all** de Norman Jewison. Fue muy duro. Kovic estaba destruido. Yo me fui en picada. Cimino trató de rescatar el proyecto pero la inversión inicial subía demasiado los costos. Esa fue realmente una historia como de los setenta, la historia de Ron, furioso.

¿Nadie en Hollywood se habría arriesgado a hacer Platoon?

No. Realmente no. Mi primer agente tocó muchas puertas. A la gente le gustaba Platoon, pero no quería hacerla. Entonces me ví forzado a hacer una película francamente barata: **Midnight Express**. Parker y Putman se disputaron la realización de mi guión. De todos modos la película tenía mucha salida.

Durante mucho tiempo abandoné Platoon. Salieron **Apocalypse now** y **Deer Hunter** y hubo una especie de sosiego. El asunto estaba superado. Nadie quería hacer **Born on the 4th of July**. Entonces entendí el mensaje. A nadie le interesaba en Estados Unidos saber la verdad sobre la guerra. Me iba a enterrar. Acababa de pasar Watergate, Carter derrotado, Irán tenía los rehenes, el liberalismo estaba muerto. La verdad liquidada. Me volví duro y cínico. Entonces enterré el guión.

En realidad se habría quedado enterrado sino es por Cimino, quien apareció en mi vida y quería hacer **Dragon** conmigo. Yo no quería hacerlo. Me convenció diciéndome que después de **Dragon** haríamos **Platoon** y que yo lo dirigiría. Convenceríamos a Dino que la financiara. Caí en la trampa. Sonaba estupendo. Y a pesar de que finalmente Dino no hizo la película fue Michael quien le dio nuevamente vida. De pron-

to lo oí decir: "Es comercial hagámosla, esto es algo que la gente ya está preparada para recibir...".

Cuando Dino se retiró yo estaba relamente deprimido. No entendía para qué la habían resucitado para enterrarla nuevamente. Pero lo cierto era que estaba viva como idea. El productor Arnold Kopelson se la propuso a John Daley en Hemdale. A Hemdale le encantó y Orión entró a la película y ésta se hizo. Orión quería que yo hiciera **Platoon** antes de **Salvador**, pero realmente yo quería arrancar con **Salvador** porque estaba lista.

Salvador era un conflicto del que usted sabía muy poco.

No tenía ni idea. A Boyle lo conocía desde hacia años como truhán, pícaro y bribón. Más de una vez le ayude a salir de la cárcel bajo fianza. En ese momento yo estaba creativamente en ceros, Richard Boyle fue como una brisa fresca para mí. Apareció de visita en Año nuevo, 1985. Conversamos y él me mostró notas de El Salvador. Estructuramos una historia y escribimos el guión entre enero y marzo. En tres meses, incluyendo un viaje por Honduras, Costa Rica, Belice y México. Estábamos tan emocionados que todos los gastos corrieron por cuenta mía. Y se lo dije desde entonces: "Vamos a hacer esta película y tú vas a ser el protagonista".

Me leí ese maravilloso libro de Ray Bonner: **Weakness and deceit**. Fue corresponsal del New York Times en El Salvador y a raíz del libro lo echaron. La verdad le costó su puesto. Con el libro leído, conocí gente y regresé al sitio y me fui llenando de rabia, con la realidad a milímetros de uno, con la pobreza, con lo que la gente tenía que soportar. Daba ira. Es una tragedia. Si

Shakespeare estuviera vivo él sería guionista y estoy seguro que la realidad del Salvador lo habría afectado. Es una historia terrible, y pensar que nadie en Estados Unidos la conoce realmente. Pensar que hay entre 30 ó 50.000 personas muertas, asesinadas por los escuadrones de la muerte, que otras 500 mil han tenido que abandonar el país. Esto equivale a que más o menos el 15 ó 20% de la población del Salvador está muerta o lejos de su país y todo a causa de una represión de derecha, una mafia militar, apoyada por los Estados Unidos. Para mí es una imagen muy clara. Y lo es para la gente que está allí. No hay ninguna ambigüedad posible.

¿Encontró alguna oposición política al guión?

Realmente no. Sabía cual iba a ser la reacción porque ya había tenido problemas con otros guiones en el curso de cuatro años de trabajo. De hecho tenía cierta fama de ser un militante político. Sobre la base de **Born on the 4th of July** y **Defiance** —un guión ruso que tiene en cuenta incluso a los disidentes— y de algunos otros, **Salvador** era demasiado antiamericano para la gente de plata en Estados Unidos. Además las películas centroamericanas habían dejado ya una huella poco halagadora. **Missing** fue muy poco comercial a pesar de haber obtenido premios de la Academia y **Under fire** fue un verdadero fracaso en términos de audiencia.

Alguna gente detestaba el guión. La mayoría de los estudiosos no se daba por aludida. Pero según creo, el antiamericanismo era un factor importante. Busqué a los ingleses, a Hemdale, para que la hicieran. La veían con cierta ironía. Veían los dos protagonistas, Richard Boyle y Dr. Rock con mucha gracia, en términos casi a lo Monty Pythonesque. Vendí el proyecto como "Laurel y Hardy van al Salvador".

Yo quería que la película comenzara de esa manera, chistosa, y después fuera dando la vuelta. **Dr. Strangelove** era un buen modelo para mí porque comenzaba en el extremo del absurdo e iba adquiriendo seriedad. Otra influencia muy clave para mí era ¡**Viva Zapata!**!, por su tono libertario a lo largo de toda la obra. La película que más me influyó como director, para hacerme director, fue **Breathless** de Godard. Me encantaba su tono rápido, anárquico. Yo soy anarquista.

¿Tuvo que sacrificar alguna escena para poder realizar **Salvador**?

Le bajé el tono a mucho material duro. Le quité mucha de la violencia inicial. Debilitamos un poco la historia. La película era de dos horas. Originalmente se suponía que fuera de dos

horas y media pero tuve que recortarla. Cruelmente. La versión final es entonces un poco ruda. La han criticado por eso y tienen razón. Es un poco simple.

Algunas escenas fueron cortadas abruptamente. La escena en la que el salva a la brava a Boyle (James Woods) y todos regresan al prostíbulo, en mi guión terminaba en orgía. Una escena a lo Borges. Yo quería que fuera de la oscuridad a la luz. Yo quería que tuviera ese sabor suramericano de mezcla de humor negro con tragedia. Yo quería jugar con el absurdo como parte de la vida.

El guión original tenía por ejemplo esta escena tremenda: Dr. Rock tiene un enredo que maneja "debajo de la mesa". Boyle hace el amor con una muchacha mientras trata de sacarle información al coronel y el coronel está tan borracho, tan fuera de quicio, que coge la bolsa de orejas mutiladas y las tira sobre la mesa diciendo: "Orejas izquierdas, orejas derechas. . . a quién culos le importa?". Echa las orejas entre una copa de champaña, hace un brindis por El Salvador y se toma la champaña con una oreja dentro.

El equivalente a **Tony Montana** atragantándose de cocaína.

Exactamente. Quería excesos porque la realidad allá está llena de excesos. Hay una escena al final de **Salvador** que capta esa locura: todo está listo para matar a Boyle, lo están golpeando, están a punto de dispararle cuando reciben la orden de el coronel de detenerse porque es un hombre importante. En la escena siguiente están bebiendo cerveza, los mismos tipos que lo querían matar, y pampeándose la espalda como si nada hubiera pasado. Así son las cosas. Así sucede allá. Se puede pasar del día a la noche con gran facilidad. Estoy seguro que el público suramericano debió entender muy bien esa escena y disfrutarla.

Cuando mostramos la película en Estados Unidos la gente no sabía como tomar esa escena. Era demasiado al principio de la película. ¿Se supone que ésto es una comedia o una película políticamente seria? era la pregunta. Un razonamiento muy anglosajón. No se entendía que podíamos no tener una intención específica y que queríamos dejarnos llevar por la situación. El "previewer" nos recomendó que sacáramos esa escena.

También planteé escenas con Jim (Belushi) en el prostíbulo, que también fueron juzgadas. Una escena muy divertida en la que él está haciendo el amor con Vilma golpeado mucho a la audiencia. Era demasiado escandalosa, pero

para mi captaba el sabor exacto de los prostíbulos en Centroamérica.

Usted realmente no tuvo que hacer demasiados esfuerzos en la caracterización de Boyle. James Woods lo hace ver como uno de los personajes más repulsivos de todos los tiempos.

Oh no. Richard Boyle es mucho peor que Jimmy. Richard tiene una personalidad con muchos matices, Jimmy no lo quiso plantear tan andrajoso y huidizo como es realmente Richard. Jimmy quería hacer una historia más heroica, mientras que yo quería forzar la dirección a lograr una historia más bien antiheroica. Jimmy cree que con su visión logró que el personaje de Richard Boyle fuera más atractivo para una mayor cantidad de gente. Digamos mejor, más aceptable para el público. Pero eso sí, Richard en la vida real es mucho peor.

Uno de los logros fue conseguir encajar una serie de hechos distintos de la realidad, sin relación entre sí, hasta lograr una especie de "periódico en vivo".

Yo sabía que nadie iba a hacer una película sobre El Salvador. Lo sabía. Eso me obligaba a tener que contarle todo. Como en la Guerra de las Rosas, otro Richard III de Shakespeare. Traté de meter dos años en dos horas, y claro, casi me enloquezco. No mostré al presidente José Napoleón Duarte, a quien considero es una marioneta de la mafia militar tratando de organizar un falso Frente, puesto por los americanos, para que aparezca como una democracia. Cuando Reagan fue elegido toda la izquierda del partido —Kiki Alvarez, Juan Chacón y otros— fueron sacados a empujones del salón de clases donde estaban reunidos. A los tres días los encontraron asesinados por los escuadrones de la muerte. Yo quería mostrar esa imagen. No tuve tiempo. El guión tenía de hecho 150 páginas. Toda la izquierda fue borrada, el equivalente al partido Democrático. Mientras el descaro de Reagan habla de los desgraciados nicaragüenses como si fueran unos bandidos de todos los tiempos, denominándolos marxistas y anticristianos, en la tan nombrada democracia cristiana del Salvador los militares asesinan a 50.000 civiles. Esa es la hipocresía de la política internacional norteamericana. Y eso me pone histérico.

¿Entonces usted ya no es de ninguna manera anti-comunista?

No, de ninguna manera. Cambié totalmente. He estado en la URSS. He escrito sobre los disidentes y de alguna manera conozco la historia. Pero

no creo que América Central se esté volviendo marxista. Creo que Nicaragua bien puede llamarse a sí misma marxista, pero es en reacción a la represión y a la persecución. Bueno, y si fuera marxista, eso qué importa? Están en su derecho: que hagan lo que se les dé la gana. No veo cuál es el problema. Si puede haber un submarino nuclear ruso a 15 millas del puerto de Nueva York, qué importa que los rusos estén en Nicaragua, si acaso lo están.

Cuando los niños se mueren de disentería y de diarrea, es un asunto de capitalismo o de comunismo, es un problema de salud, de educación, de un mínimo bienestar. Y no lo están logrando. El Salvador, después de Haití, es una vergüenza, una de las peores ofensas del hemisferio occidental. El gobierno norteamericano parece no darse cuenta de que las revoluciones son una respuesta a los problemas económicos y sociales y no un juego tipo guerra fría. Es un conflicto Norte/Sur y no Este/Oeste.

Mr. Reagan y otros gobernantes de este siglo han traicionado nuestra Constitución negándonos a los demás el derecho a sus revoluciones y a decidir sobre su propio destino, según reza **nuestra** Constitución. Han traicionado lo que la propia Iglesia Católica plantea en sus encíclicas: "Allí donde haya una tiranía expresa, existe el derecho legítimo de la insurrección armada". Así lo decía el arzobispo Romero y él es la figura-eje de la película.

Es claro que Estados Unidos y la URSS están atascados en una guerra fría que determina mi vida, su vida, la vida de nuestra generación. Mientras usted y yo no nos las arreglemos para superar este lío de la guerra fría, nuestras vidas están jodidas.

Qué relación directa hubo entre la escritura de *Platoon*, el escándalo de Watergate y la guerra?

Políticamente no tienen mucha relación. *Platoon* no trata de las fallas de un gobierno sino de unos muchachos en la selva. Watergate fue como pelar un cebolla. Se vivía una sensación de liberación, de sentir que uno se quitaba una carga de encima. Recuerdo la energía que se sentía en el país, el sentimiento de orgullo, la esperanza de que al fin los buenos le ganaban a los malos. Tal vez en eso sí: *Platoon* lo trabajé contagiado de ese espíritu, diciéndome a mí mismo: "Pelemos la cebolla, lleguemos a la verdad del Vietnam".

Ha cambiado mucho *Platoon* en diez años?

Es exactamente la misma historia. Se hicieron algunos cambios menores. Algunos personajes están más redondeados pero es exactamente la



Platoon

misma historia simple. Es más un reportaje periodístico, que otra cosa. En realidad, *Salvador* también fue simple, fue una gran expresión en torno a la vida de Boyle. Rígida. Escribí el guión de *Salvador* en seis semanas. El de *Platoon* en cuatro o cinco. Generalmente la idea llega y me va tomando, yo trabajo rápido: 12 horas diarias.

Fue doloroso escribir *Platoon*?

Una vez comenzó la escritura, no; decidir hacerlo, sí. Lo escribí en un momento en que estaba roto. Había dejado a mi primera mujer y estaba sin rumbo. Eso fue en el verano de 1976, cuando el aniversario (200 años) de los Estados Unidos, y se respiraba todo ese patriotismo. Arrancar fue lo más difícil.

Cómo logró arrancar?

Yo me acordaba de todo. Nunca me sacudí la guerra. Esas imágenes no se olvidan fácilmente. El problema era organizar la estructura de la historia. Es difícil echarse para atrás. Me apoyé en un muy buen equipo técnico, porque recordar los detalles es muy difícil. Hacer que los muchachos hablaran como en los años sesenta era casi imposible. No lográbamos los giros precisos. Pero yo siempre tenía la sensación del combate y la enorme dificultad de poder pelear. En *Rambo* y *Top Gun* se logró una verosimilitud real fácilmente. Pero es que yo recuerdo los Vietcong como unos luchadores tenaces nos descubrían. Me gustaron *Apocalypse Now* y *Deer hunter* pero como grandes películas míticas, no como realmente auténticas. No lograron el tono de la guerra, su visión, su mapa geográfico. Embutían cantidades de hombres en un mismo cuadro para hacerlo aparecer masivo. Masas de enemigos. Pero eso no es así. Cuando

se está peleando la visión de perspectiva es muy importante. El enemigo no se ve claramente.

Usted se contuvo de alguna manera en *Platoon*?

Allí aparece el factor del buen gusto. Uno no puede salir con cualquier cosa porque sabe que pierde cierto segmento de la audiencia; no se pueden hacer volar cabezas. Yo soy consciente de eso. Yo quería que la película la vieran mujeres y niños. Entonces no se puede mostrar la violencia como exactamente sucedió. Allí uno se contiene. Trata de hacerlo con cierta reserva. Es la moda. No es como la película de Arrabal, *Viva la muerte*. En *Platoon*, el poder de la sugerencia es muy grande. Aprendí que la sugerencia es una gran ayuda para el trabajo.

Qué pasó con su pelotón? Cuánta gente quedó viva?

No sé. Traté de localizarlos cuando estaba trabajando con Cimino pero solamente ubiqué a cinco. De esos, tres habían muerto y a los otros dos los fui a ver. A todos nos devolvieron en tiempos distintos. No fue como en las viejas películas de guerra. Yo llegué al Vietnam en septiembre de 1967 y regresé en enero de 1968; de los 120 hombres que habíamos comenzado juntos solo reconocí unos diez rostros. Algunos murieron, otros fueron heridos, otros devueltos y reemplazados, porque en realidad nuestra compañía fue muy golpeada entre septiembre de 1967 y enero de 1968. A mí me hirieron dos veces. *Platoon* cubre ese período. Tomé personajes de cuatro unidades de guerra distintas y las uní.

Qué problemas tuvo para hacer el "casting" y escribir sobre su walter ego?

Las cosas fueron sucediendo; el destino. Cuando Charlie Sheen entró en el cuarto, en ese

momento ví que él iba a representar el papel. Sus ojos, su mirada, su carácter, sus sentimientos, su rostro: era perfecto. Era absolutamente correcto. Fluía. Cuando Charlie entró, fluyó.

Estilísticamente, *Salvador* y *Platoon* van en contravía del brillo y la forma que tienen las películas de guerra de Hollywood.

En *Salvador* el estilo lo da el personaje. La cámara siempre se está moviendo, tratando de dar tensión a la situación. La película está siempre encima de uno. *Platoon* fue más contenida estilísticamente. Es más la cobertura de un período, 1967, sin filmar exactamente encima del espectador. A pesar de que hicimos mucha cámara en mano, hay más dolly y "crane". Claro, también fue que hubo más tiempo.

Detesto esas películas de guerra que son como lavadas: impecables, nada es real. Scorsese, Coppola y Friedkin en los sesenta trataron de romper con ese molde. Y Altman también. Su juego de perspectivas en *Nashville*, nos abrió los ojos a todos.

Su credo debe ser como el de ellos: mostrar lo horrible.

Sí, pero muestre lo bueno! Eso es cierto. Allí hay una línea de trabajo. Renoir decía: "Si no es para engrandecer la gloria de los hombres, no lo haga".

Recuerdo haber visto *Reds* antes de hacer *The hand*, en donde yo estaba tratando de mostrar el horror y la desintegración de un hombre. Y

lo pensé cuando ví *Reds*: "maldita sea, ese tipo de Warren Beatty está en lo cierto" . . . Me tiene sin cuidado cuánto se pudo gastar. Salí con una vaina en la que creía. Hay que hacer películas siendo idealista. Hay que hacer películas para engrandecer la condición humana. Si la película falla, si no funciona, no hay por qué arrepentirse, porque se creó en ella. porque se intentó. Pero si se sale con pequeñeces y se trata de realizar algo menor y negativo, y se falla, entonces la sensación de fracaso es total.

Sigue siendo un militante político?

Ah, sí. Pero hay que mantener a la gente descontrolada. Seguir bailando. Sorprender. Hasta se me puede ocurrir hacer una comedia de mujeres. Volver a hacer *The women* (risas).

Mi estilo va a cambiar. Es posible que regrese a hacer películas baratas como *Salvador*. Todavía la tengo en el alma. Me gustaría hacer algo sobre Nicaragua. Y Sur Africa me ha interesado, pero cada día está más reventado. La situación más importante es quizás la relación Estados Unidos/Unión Soviética en la que me gustaría incidir, si las películas pudieran ayudar. Pero tengo pocas esperanzas de que el cine pueda ayudar a mejorar el clima político.

Yo he crecido con cada una de mis películas. Esta es solamente mi cuarta cinta; dos de ellas, lo reconozco, fueron experiencias de aprendizaje. En ninguna he perdido mi tiempo. Eso es clave. Me he formado. Me he hecho mejor. He aprendido de mí mismo. Estoy al comienzo de un camino. Estoy aprendiendo cómo hacer cine.



SIETE AÑOS DE CINE

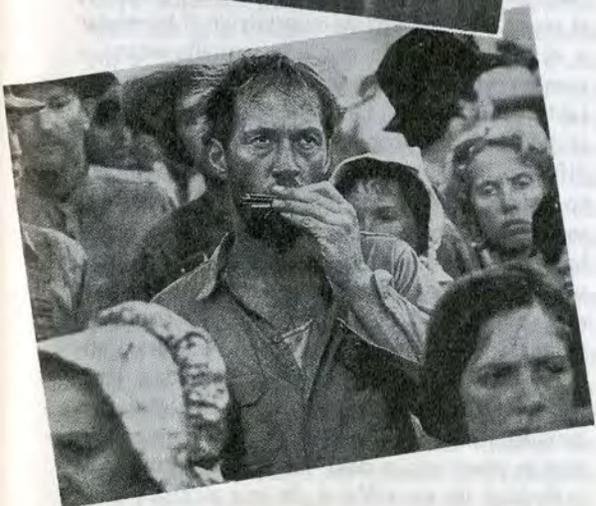
Por Gilberto Bello

No hay duda que el cine cambia en cada década. Ello es cierto y cada vez más evidente debido a las circunstancias que rodean la producción y la distribución de películas. Además su estrecha relación con la acción social y la vida cotidiana cuestionan la moral anterior, las costumbres y los hábitos y exigen a los realizadores imágenes completamente distintas. Uno de los muchos ejemplos que puede ilustrar esta aseveración es la relación entre una película como "Le Regle du Jeu", de Jean Renoir y la descomposición y decepción política de Europa. La epopeya de los vaqueros y su representación de una sociedad que avanza a pesar de las dificultades se ha convertido, con el correr de los tiempos, en la glorificación de una realidad calvinista y en el canto a la fuerza y a la pujanza. Es evidente, como lo afirma Anne Goldman, que "el cine posee la particularidad de estar fundamentalmente anclado en la realidad de su tiempo, y ello mucho más que cualquier otra forma de arte".

Dicho lo anterior de otra manera, las historias narradas en imágenes son la versión acomodada de un guionista, una especie de microcosmos derivado de una selección subjetiva, una realidad cortada por sus creencias. Vale concluir: su particular repaso, reflexión y análisis de la realidad. Pero ¿qué lo motiva? ¿Cuál es la base de su argumento? ¿Desde dónde transmuta sus valores? ¿Por qué enfatiza en una relación y no en otra con el mismo peso específico? ¿Hasta dónde su versión está influida por sus propias ideas o por sus influencias?

Miremos algunas formas plásticas del cine para darnos cuenta que la elaboración de una película depende en grado sumo de una posición frente al mundo y de la transformación de las relaciones globales de la sociedad. El nuevo cine americano, alma de la renovación durante dos décadas, 1950-1970, cambió radicalmente la concepción de la escritura de cine y el cine se volvió, a fuerza de inyectarle creación y nimesis, en un producto explosivo en el cual la variación de los patrones de la composición y de la imagen no fue el resultado de un avance técnico sino más bien de una lógica que hundía sus raíces en los más profundo de la conciencia de un pueblo, leída por unos jóvenes empeñados en describir las ansiedades de una nueva generación.

"The Armies of the Night", recoge en forma de documental la marcha de miles de jóvenes en contra de la guerra de Viet-nam en octubre de 1967. La cámara no fija sólo para describir, in-



terviene y cuestiona, dentro de la doctrina del documental, la independencia ya no existe. A nivel temático dos películas marcan rupturas con el prototipo de hombre cinematográfico, la ambientación y la expresión. Godard, conocido director y crítico, escribe una historia muy trillada. "Michel Poiccard roba un coche en Marsella para subir a París a reunirse con Patricia, una joven americana de la que está enamorado". ¿Cuántas veces una relación amorosa se había mostrado en el cine? Un conteo fácil nos lleva a un número inmenso, pero en el caso de "A-Bout De Souffle", el personaje central es un verdadero antihéroe. Una representación de el nihilismo que inundaba a una Europa frustrada y descompuesta.

"Desierto Rojo" de Michelangelo Antonioni, verdadero tratado del alma contemporánea y alusión directa al cansancio de quienes todo lo tienen y cuestionamiento a una realidad que no ofrece, para los satisfechos por el dinero y la abundancia, ningún reto. La máxima aspiración es el juego erótico que termina por desesperar y luego la muerte. La protagonista se pregunta "¿Quién soy? ¿Qué debo mirar?" y a su alrededor todos, como ella, están igualmente desequilibrados. El cine acepta, desde este momento, una lúcida visión del universo frágil y de un mundo que oprime y provoca enajenación en el alma.

A pesar de todo existen muchas maneras de acceder al cine. Cada una de distinta naturaleza y justificadas por vías antagónicas. En el campo de la expresión, el origen del movimiento de las imágenes es de carácter técnico, pero con el correr de los años, se pasó del deslumbramiento que toda ilusión crea en sus propios creadores a la reflexión y al desengaño. Nuevamente rueda la lírica del tiempo y el cine buscó, con la ayuda de otras artes, un ámbito desde el cual reinventarse y reivindicarse. La venganza del cine, contra la mecánica de la técnica que intentó ser su carcelero, fue la imaginación y la mixtura de formas significantes. Entonces, lo que en un momento fue una mera diversión dio paso a una problematización. Así que el cine se partió en dos: algunas imágenes hechas a propósito de la diversión y otras encaminadas a sacar a flote conflictos, insuficiencias, divergencias y errores de los sistemas sociales y del hombre mismo.

Así mismo hablar de cine significa referir a la historia y a las costumbres, en una palabra una guía al conocimiento de los hechos que cambian el rumbo de los humanos. Nunca la objetividad, jamás la realidad pura aséptica. No podría un director ser un científico, la misma selección de los hechos depende del significado

que el director les otorgue. En tal virtud el cine no copia, ni imita, más bien potencia y transforma, incluso manipula y siempre entaña juicios de valor y estereotipos. Por supuesto dos versiones de la historia pueden dar claridad sobre esto: los documentales de las organizaciones de Francisco Franco y otro llamado "Morir en Madrid" de Frédéric Rossif. También las versiones sobre una batalla o las versiones de un acontecimiento histórico visto desde los antagonistas. El cine es una creación no es la verdad histórica.

El cine, de otra parte, es protagónico. Una figura representa una vida o una historia. El carácter es construido y adaptado a la modalidad del texto. El público ya no ve la nariz de Cleopatra, mira la belleza de Liz Taylor. Greta Garbo, en sus años de belleza serena, encarnó más de un personaje de la literatura y toda una generación la vio como la representación de la dulzura y el sufrimiento. Las mujeres llamadas "fatales" en el cine, merecieron elogios por sus descomunales cuerpos y casi nunca por sus actuaciones. Eran carne no talento, como lo afirmó Elton MacLyter, un famoso crítico que al sentirse rechazado por "una bomba sexual" introdujo en el cine la frase "mujer de cuerpo escultural y poca capacidad interpretativa".

Todo esto es el cine y mucho más, y desde la década del 70 hasta nuestros días viene transformándose y estableciendo formas diversas para tratar y mostrar la realidad. Se hace cine para divertir y seriado, se hace cine para la posteridad, y se hace cine para encontrarle sentido al mundo. Trataremos de dar una pasada a siete años de cine, no sin antes, pedir excusas por las limitaciones.

SIETE AÑOS ATRAS

Ha pasado el turbión de los sesentas y setentas, el mundo se empeña en conquistar el bienestar y el cine, golpeado por una pantalla enana y competente, trata de sobreguar y buscar una tabla de salvación. La encuentra pero será cuchillo para su propio pescuezo. La creciente difusión de la televisión por cable, el nacimiento del videodisco, los juegos electrónicos y los seriados por paquetes, causan un trauma en el hábito y la costumbre; desaparecen los teatros, son demolidos por el tiempo y la ausencia de espectadores. El cine está muriendo como espectáculo colectivo (no tanto en América Latina por sus características ya conocidas. Pero vistas las cifras podemos concluir que está condenado a muerte. Mientras se cierran cinco teatros se abren uno o dos). Ahora se ve cine en la intimidad de un salón o de una alcoba y cada

vez más y con ayuda de las pantallas gigantes para el video, el nacimiento de máquinas para establecer resolución de la imagen mejor que el cine y la sincronización en stereo están cambiando las condiciones para verlo.

De otra parte, a juicio de observadores, historiadores del cine y analistas, el arte de las imágenes en movimiento está en crisis. Los espectadores quieren y aspiran, en general, a un tipo de cine de impacto multitudinario y nada complicado. Es por ello que los realizadores y productores se preocupan por mostrar con cada una de sus películas la novedad, el adelanto, lo impactante: la forma ha desplazado el contenido y la calidad no se encuentra en el conjunto general de la expresión sino más bien en la capacidad de entretención que posea un producto.

Hasta hace pocos años unos pocos festivales acaparaban la atención de los que siguen la ruta del cine. Era una buena forma de enterarse acerca de la calidad de la producción. Entre los años 70's y 80's, una especie de "festivalitis" produjo una inflación de muestras. En la actualidad hay más de 200 festivales de cine al año. ¿Se producirá en un año cine de tal calidad para cubrir la demanda de premios? ¿Cuál es la intención de este tipo de eventos? Ganar un festival ha dejado de ser garantía de calidad para una película. Desde luego esto hay que verlo con respecto a la tradición del evento y al tipo de personas encargadas de conceder los galardones.

Por supuesto el público también ha cambiado y exige que le muestren el mundo que una vez dada publicidad les impone. Aunque los cineclubes en el mundo mantienen su cuota de enamorados al cine, la formación del público contemporáneo, como lo afirman algunas investigaciones descriptivas y analíticas e incluso estudios cuya duración pasa de los cinco años, demuestran que la principal motivación del espectador no es llevar a cabo un análisis de lo visto o una lectura compleja. El público se inclina por una imagen que le permita el menor esfuerzo y le agrada la mente. Exige un cine de tipo sincopado, mucho ritmo y ningún tipo de dificultad pluriforme. Es decir mucha acción y poca retórica tanto de la palabra o de la imagen. De la misma manera todo producto cinematográfico tiene de suyo y como condición indispensable para recuperar la investigación un extraordinario aparato de publicidad y promoción. Se estudia desde el tipo de cartel para el lanzamiento, hasta la parafernalia que acompañará al filme. En estas circunstancias muchas películas que de suyo no poseen una categoría interesante pueden pasar al circuito de la distri-

bución como verdaderos manjares para los sentidos. Esto con respecto a las grandes empresas de la producción, en cuanto a las llamadas cinematografías nacionales, ante su incapacidad para competir en igualdad de condiciones con el mercado mundial y en su pretensión de imitar, no les queda más remedio que acudir al nacionalismo a ultranza, el chauvinismo o en algunos casos el oportunismo cinematográfico.

CAMBIOS EN GENEROS Y ESTILOS

Los llamados géneros se fundieron del todo. Volver sobre ellos es un tema para abuelos del cine. Ahora se hace un oeste con misterios y efectos especiales. El bandido es hijo de un robot y nieto de Drácula, este le da consejos antes del duelo final. Su opositor es un marcialino, engendrado por E.T. y con gran pasión por las rubias que tocan guitarra eléctrica en la cantina de un pueblo galáctico.

Pasaron los años de "Intolerancia" de Griffith, "El Acorazado de Potemkin" de Eisenstein o "Duelo al Atardecer". Hablaremos más bien de modalidades y fusiones. El espectador ya dejó de creer en las historias de pioneros, amores románticos o monstruos terrenales. Quiere más magia, mayor inverosimilitud, nuevos héroes. Por supuesto los que representen sus aspiraciones y sus sueños. Un hombre tan atrasado como Tarzán o tan infantil como Superman ya no tienen sentido para una generación que puede ir a la selva en una excursión rápida y prodigiosa o producir Kryptonita con la misma rapidez que cocacola. Los héroes contemporáneos deben ser estelares, inhumanos, duros y fríos.

Supermán II





El Sur

Los nuevos realizadores se sirven de la tradición para mejorar su "producto". Así nació la floreciente industria de la repetición cinematográfica. Es decir, sí una película tiene éxito otros tantos productos elaborados bajo el mismo esquema lo pueden tener. Teorema facilista de la nueva composición del cine; asistimos al desarrollo del cine seriado y repetido pero con innegable capacidad para llenar de dinero a sus realizadores.

Los modelos de este cine están a la mano: Década del sesenta un cine de lo catastrófico: edificios, aeropuertos, estadios, represas. Década del setenta, están en el cine los efectos especiales y todos aspiran conquistar el espacio o hacer un película de terror con efectos. La década del ochenta los héroes de comedia colegial o academia y los dramas sentimentales de los monstruos que continúan ocupando una gran parte de la cartelera. Además, en medio de estas ediciones múltiples de lo mismo, los héroes que refuerzan la dominación y justifican sus "hazañas", entre ellos los Rambos y los veteranos de Vietnam, los Rockys, muchas hierbas más de este tipo y cortadas por la misma tijera. Para finalizar los dramas sentimentales-familiares para que el espectador sufra con el dolor ajeno y nada más.

AUN HAY ESPERANZA

A pesar de todo, algunas cinematográficas mantienen su nivel y no dan su brazo a torcer. Luchan contra el cine en serie y se empeñan en demostrar que esta manifestación del hombre es un arte y que vale la pena seguir martillando en las brutalidades y carencias del "rey de la creación".

Vale la pena destacar a un grupo de realizadores de la Alemania Federal quienes a partir del "Manifiesto de Oberhausen" se mantienen en la línea de mejorar la calidad y los contenidos de

sus producciones. Entonces siguen los nombres de Ilrike Ottinger con su visión acerca de los marginales o Werner Schoroeter con sus análisis profundo de su sociedad discutida y en algún sentido esquizofrenica.

Una mirada al cine austriaco nos lleva, desde 1980, a una fuente de novedad y posibilidad en la representación o el cine Yugoslavo y directores de la talla de E. Kusturica, Predrag Golubovich, Veljo Bulakjich, Zdravko Velimirovich el muy joven Milos Radivojevich.

Y hay que contar con el cine Polaco, cuyos directores mantienen una línea de gran calidad y altura y un desconcertante tinte de estética en el manejo de sus atmósferas. Vale destacar la renovación del cine español, el cine de Senegal, algunas producciones recientes del cine de Argelia y Turquía. La crisis del cine italiano y una especie de resurrección del cine Francés.

En los años más recientes, a partir de 1983, hay que narrar el proceso de calidad ascendente del cine realizado en la Gran Bretaña y en Rusia. Estos últimos se dedican a la exploración de acontecimientos sociales desde distintas vertientes y han dejado un poco atrás esos tratados, difíciles y, por lo general, aburridos de la epopeya de la revolución. Cabe destacar en este rápido balance las realizaciones del cine Hungaro y su capacidad para filmar con pocos recursos y muchos problemas económicos. Ellos están demostrando junto con los realizadores Africanos que la mayor virtud de un director es su talento y no la cantidad de dinero que posea para hacer una película.

NUEVOS DIRECTORES

Cada época tiene sus directores valiosos cuya mayor virtud es un estilo personal y una gran dosis de sentido para contar sus historias.

Aunque hacer un listado es un poco engorroso

vale la pena. Entre ellos destacaremos a quienes críticos y analistas consideran más importantes: Víctor Erice, "El Espíritu de la Colmena" y "El Sur", dos películas que marcaron en España la renovación y la existencia de un director con una extraordinaria capacidad narrativa. El francés Tavernier, el australiano Peter Weir y al alemán Wim Wenders, tres extraordinarios realizadores creadores de un espacio personal, ductil y magnífico. El español Berlanga, un maestro del humor negro y la mordacidad frente a los problemas de su país. Kieslowski, alma de la renovación e intimista, hace del instante una especie de sublimación, es la poesía, junto a Tarkovsky, hecha cine. Karen Reisz, en la balanza de los realizadores el más innovador y talentoso, Olmi un italiano con gran sentido de sus historias y universal en su tratamiento, Peter Yates, le ha cambiado la cara al cine Inglés. Ashby, depositario de una línea clásica del cine norteamericano: la vida cotidiana. Rafelson otro australiano de grandes condiciones y mucho virtuosismo. Por supuesto Herzog, Fassbinder, Benegal, Scorsese, Allen, Ivory, Lester, Scholondorff, Rohmer, Troell y quien sabe cuántos más componen esta lista. Mientras ellos hagan películas estamos seguros que el cine seguirá siendo un arte.

CINE EN AMERICA LATINA

Cuatro cinematografías se destacan por encima de todas en nuestros países, Brasil, Cuba, Venezuela y Argentina. Vivimos la decadencia, ya con varios años de delirio, del cine mexicano. La insipiente lentitud en la producción de los países andinos y la ausencia de protección a los cines nacionales. Una marcada tendencia al experimentalismo baladi en algunos directores. La ausencia de escuelas de formación y una pretenciosa intención de genialidad que siempre resulta pernicioso.

Brasil marca la pauta en nuestra región y muchas de sus producciones han alcanzado lauros de gran valor internacional. De la misma manera se comporta el cine argentino. Colombia produce alrededor de seis largometrajes por año y aún esperamos una película de la que nos sintamos orgullosos. Claro que la calidad no está en relación la cantidad. Hay atisbos, en estos últimos siete años vale la pena descartar la "La Agonía del Difunto", "Carne de tu Carne", "Canaguaro" y "Ayer me echaron del pueblo".

Entre tanto las otras películas, algunas marcadamente influidas por esquemas de producción foráneos y costosos, y otras cuya intención es el comercio explícito y algunas con la pretensión de los directores que sin experiencia y sin el suficiente talento tratan de trabajar obras de dificultad que excede sus conocimientos. Una generación de jóvenes realizadores que viniendo del video y de formatos distintos al 35 pueden, en los próximos años, realizar producciones de alta calidad.

En definitiva el cine, lo de todos los días y la más barata de las diversiones para los colombianos, vive una crisis, la vive también la pantalla grande y la producción mundial. Sin embargo tenemos dos esperanzas: que se continúe con el cine de calidad y el surgimiento de una nueva y vigorosa generación de realizadores en el país.

Una semana de vacaciones



EL ULTIMO QUE SALGA APAGUE LA LUZ

La crítica en cuestión

"Estoy aquí para preguntar, no para responder".

IBSEN

La hipocresía, este vicio —como decía Renoir—, sería aquello sin lo cual nosotros nos devoraríamos los unos con los otros. De igual manera, se podría crear el parangón con la crítica de cine en Colombia, donde encontrar un punto de acercamiento a esta sería aparentar un falso recuerdo, dentro de una ficción que nunca existió. La insistencia acerca de la aparente independencia de la crítica cinematográfica y ese temor a la creación de políticas o tendencias, se aprecia en la poca originalidad con que ésta se asume frente a su público: frente a la objetividad del medio; frente a los elementos universales que logre captar dentro de un contexto cinematográfico, por más elemental que este sea. De allí que se justifique un tipo de crítica con connotaciones fatalistas (1) y otra del erudito de condiciones inferiores que redescubre el cine como una función más y que frente al compromiso que se le plantea opta por ensalzar con gratitud, ingenuidad y desconocimiento por la profesión (2).

Mas que un punto de fluctuación entre el oficio y la realidad, para la crítica de cine la aparente necesidad de crear una profesión de crítico, ha servido para inducir a los géneros de espías, esquirols, políticos y magos de culturas desconocidas. Es esta la renovación de la crítica, la constitución de un nuevo rol: el de comentarista de cine.

Ante esta perspectiva de elevar el cine al concepto de comentario, de análisis, de narración somera, se plantea la posibilidad de generar un estilo propio que distinga la representación misma del cine como fenómeno cultural, y aquella representación de valores con respecto a la obra de un realizador. Es la invención y la contestación a un tipo de crítica banal y somera, que deja de ser específica para ser unilateral. Es la aparición dentro del contexto cinematográfico del crítico, que ensambla los diferentes elementos de la realidad entorno al autor: composición, cadencia, ritmo, privilegios y conocimiento sobre la obra. El cine de autor, reivindicado en la crítica de autor. (3). Es a partir de este concepto cuando se estructura un aporte teórico a la crítica de cine, constituida al mismo tiempo como estrategia e instrumento de educación, hacia ese "privilegio" vedado a muchos y elitizados por otros con respecto al concepto de lenguaje cinematográfico. Esta política de autor es valorada por algunos críticos nacionales, quienes logran interpretar, aquellos puntos neurálgicos dentro de la crítica: aceptación y conocimiento de los clásicos, la especificidad del lenguaje con relación a las diferentes teorías, responsabilidad frente al lector, etc. De allí que la enmienda con respecto al trabajo por los grandes clásicos, los ensayos sobre la

obra de un autor (4), o los cambios radicales, casi politizados de la crítica cinematográfica, sean aquellos que consideran al cine como un todo integral.

De esta forma la integración del autor frente a sus temas, se convierte en un punto fundamental dentro del desarrollo mismo de la crítica cinematográfica, que complementa un estadio ritual de la misma, a través del desarrollo del cineclubismo en nuestro país (5). Por ejemplo, la identificación frente a un autor, que subyace casi escondido para el público, se convirtió en un acto casi de santidad entre el crítico que impulsaba su adoración y el cine club que permitía ese tipo de ceremonia, fomentando una prescencia inmediata en el espectador. Era el espectáculo como conciencia y necesidad de reivindicar los autores.

La evolución de la crítica cinematográfica en los últimos diez años (6), marca el retorno a los someros comentaristas de butaca, el entorno de la gran crítica de los años 70s, de diversos trabajos y ensayos ha ido desapareciendo paulatinamente, se sostienen los poseedores de la esencia del cine, del santogrial de los cine clubes. Esta nueva forma de asumir la crítica bajo parámetros de vivencia urbana, de desconocimiento total y de aporte social, es lo imperante. La función primordial de la crítica de cine, aquella de polemizar, de asumirse como función y oficio, para crear sucesos es algo pasado. Será que la crítica, ha dejado de hablar para esperar calmadamente como los comentaristas nos invaden, con sus artículos desarticulados carentes de oficio, de escritura, y dejando atrás el destino del cine. Tal vez el último que salga pueda apagar la luz... de la crítica.

Augusto Bernal J.

(1) Las connotaciones fatalistas, son especialidad de aquellos diarios de alto tiraje donde se asume el oficio de la crítica como una necesidad más del destino, con el objeto de crearse seguridad frente al lector... amén.

(2) La profesión de crítico, a mi santa manera, ha dejado de existir. Cohabitan los comentaristas de oficio, camuflados bajo el ropaje de críticos de cine o salón.

(3) Considero a Luis Alberto Alvarez, Orlando Mora y Andrés Caicedo... si hay más pueden decirlo. También escuchamos.

(4) Ensayos sobre CHINATOW de Polansky, OJO AL CINE No. 3/4.

(5) El desarrollo mismo del cine clubismo, permitió el incremento de la crítica a nivel universitario: CINE CLUB UNIVERSIDAD CENTRAL y JORGE TADEO LOZANO, a la vanguardia de la crítica con Juan Diego Caicedo, Diego Rojas y Diego Hoyos... Ah, que verde era mi valle en esa época, cuando existía el CINE CLUB DE BOGOTA.

(6) Este era el sentido inicial de este artículo. Crear un somero ensayo sobre la crítica de cine, como si abrieramos un album familiar y nos recordáramos todos cuando eramos felices e indocumentados. Disculpen el plural.

NO ALCANZO A CUMPLIR LOS 15 AÑOS

Con foto de la persona en cuestión, los grandes diarios nacionales publican reiteradamente notas parecidas:

“No alcanzó a cumplir los 15 años”.

Cuando iba a empezar la edad más floreciente, se extinguió.

Las celebraciones, la alegría y los oropeles de los 15 años se quedaron esperando y arrimados en algún armario solitario.

Pero no murió de improviso, ni por accidente.

Fue un caso de envejecimiento prematuro, progería lo llaman los médicos y fueron centenares los que contribuyeron a esta triste aunque corta existencia. Seguramente la lápida de su tumba no tendrá un epitafio heroico.

Se llamó Cine Colombiano de Cortometraje, o “cortometraje de sobreprecio”, para sus allegados y deudos.

Muchas experiencias cinematográficas que se dan en los países subdesarrollados, sufren todo tipo de avatares desde crecimientos precoces y anormales, hasta los ilusos deslumbramientos económicos más disparatados.

Casi siempre, en sus periódicas apariciones, no logran alcanzar un ritmo propio, y de tumbo en tumbo, malformadas, mueren precipitadamente.

Esto es, a grandes rasgos, lo que le sucedió a la posibilidad legalizada de producción de cortometrajes en Colombia, desde 1972 hasta 1987.

La historia comienza en 1972 cuando la Superintendencia de Industria y Comercio, dependiente del Ministerio de Desarrollo Económico, establece una reglamentación, todavía vacilante, de la Ley 9a. de 1942, por la que se intentaba el fomento de la industria cinematográfica.

Consistía en cobrar con la boleta de entrada a los cines una suma adicional que iría a manos de los productores nacionales, obligando a los cines a exhibir junto a los largometrajes extranjeros, cortometrajes colombianos.

En los años anteriores, el trabajo cinematográfico en cortometrajes era muy escaso. Se reducía a documentales publicitarios encargados por grandes empresas, pero para exhibirlos, éstas debían pagar a los cines el tiempo de proyección.

En 1970 se hacen 10 cortometrajes. En 1971 se filman 22, y 17 en 1972. pero el 95% de esta producción es previamente pagada a los productores-directores por los patrocinadores y la exhibición no aporta réditos adicionales.

También por esos años confluyen al mercado del cine colombiano personas que han estudia-

Sergio Cabrera





"Balada"

do o hecho cine fuera del país, que conforman un frente de presión al Gobierno para que produzca una legislación que facilite y estimule la realización, por el momento, de cortometrajes. Este es, someramente, el origen de la avalancha de cortometrajes que inundaron las pantallas de cine en el país.

De 1973 a 1984 se hicieron por el sistema de sobreprecio 707 cortometrajes, en color, 35 mm. y documentales en un 70%. Una cantidad desproporcionada para las posibilidades del mercado colombiano.

En 1973, todavía tímidamente, se hacen 25 cortometrajes; pero descubierto públicamente el sistema, en 1974 se filman 79.

Los directores de cine de cortometrajes florecen en todos los rincones y de manera silvestre, casi tantos como abogados, pero sin los cinco años de estudio, ni judicatura.

En los primeros ocho años del sistema, los más pujantes, aparecieron 156 nuevos directores, frente a 15 que venían desde antes. Una cifra esperanzadora si sólo importara la cantidad y no la calidad. En 1976 se llega al tope record de 103 cortometrajes y este boom significaba que el negocio de la producción era muy rentable.

Los acontecimientos en esos años de gloria son muchos y variados. Vale la pena recordar dos cruciales.

El primero es la solicitud que un grupo de directores, autoconsiderados veteranos y consagrados, le hacen al Ministerio de Comunicaciones para que cree una junta de censura que velara por la calidad de esa producción.

El pedido fue prontamente aceptado, pero sus ejecutorías se volvieron en contra de todos, incluidos los solicitantes de tamaño exabrupto.

El segundo es el descubrimiento que hacen las grandes cadenas distribuidoras y exhibidoras, en especial Cine Colombia, consistente en producir los cortometrajes, pudiendo apropiarse así de la totalidad del sobreprecio: lo correspondiente al productor, al exhibidor y al distribuidor. Esto data de 1976. En dos años habían corregido los errores y perfeccionado el método. Ya no producían ellos mismos sino que compraban el cortometraje una vez era aprobado por la Junta de Calidad, que los directores habían solicitado. Ellos eran dueños del 50% de los cines del país y sin su anuencia éstos prácticamente no tenían salida.

A partir de 1978 dominan férreamente todo el sistema del sobreprecio y usufructúan el ciento por ciento del impuesto.

Los entusiastas productores-directores aprendieron en carne propia que en una economía de mercado, quienes poseen los mayores capitales

dominan a los productores individuales y pobres, quedándose con el mayor lucro posible y dejando apenas algunas migajas para la supervivencia del engranaje.

Fue un paso siniestro aunque lógico y con este lastre el cine de sobreprecio se encaminó hacia su segura decadencia.

Sin embargo, en el curso de los primeros años, aportó novedades a la historia colombiana del cine.

Por ejemplo, siempre se manejaron cantidades grandes en relación al pasado: decenas de directores, decenas de empresas productoras, decenas de fotógrafos, decenas de asistentes. Fue la primera vez que se reunió una apreciable cantidad de asalariados, interesados e ilusionados y de ahí surgen las diversas agremiaciones que decían ser voceras de los estratos participantes en la producción.

En 1972 se organiza la Asociación Colombiana de Cinematografistas, ACCO, que intentó idílicamente reunir sectores opuestos: productores y fotógrafos, directores y asistentes.

Aunque fue la agremiación más importante, a la hora de la verdad los intereses de sus miembros no coincidían. Una cosa defendían los productores que invertían y otra cosa los asistentes que recibían un salario.

Esta elemental utopía preside sus actuaciones y proyectos futuros y al poco tiempo hace estallar la unidad sindical.

Los productores se reagrupan en la vieja Asociación de Productores, Acoprocine y los trabajadores conforman un sindicato, Sicoltracine; pero todas permitieron evidenciar la cruel verdad, que hay una enorme distancia del dicho al hecho.

Como es natural, todas trataron de ejercer su influencia y dominio en ese nuevo y prometedor mundillo de cine.

Elaboraron teorías, propuestas, comunicados y planes, seguramente lógicas en relación a sus intereses, pero el camino de su aplicación nunca fue expedito.

Había que contar con el Estado y sus organismos rectores, y sobre todo con los mayores poderes económicos en juego, que eran por los que se inclinaba la protección y legislación gubernamental.

En esta lucha desigual, los ricos e influyentes eran los sectores de distribución y exhibición, y los pobres semi-marginados eran los productores, directores y trabajadores asalariados en general.

La legislación y su aplicación nunca se inclinó a favor de estos últimos y fue evidencia permanente de su debilidad. Sería también la causa final de su extinción.

La misma historia vivida en todos los países atrasados, que aquí, a punta de golpes se cumplió rigurosamente.

Los sectores de la distribución y la exhibición, establecidos y consolidados desde muchos años antes, no tuvieron que hacer ningún esfuerzo. Simplemente continuaron sentados recibiendo las ganancias fáciles.

El otro sector, el de la producción, a grandes saltos apenas intentaba pasar de la infancia a la adolescencia.

Este primitivismo industrial los condujo a recorrer ese camino capitalista, ampliamente experimentado en los países desarrollados, en el menor tiempo posible, con una urgencia suicida.

El cine norteamericano, prototipo de la industria cinematográfica triunfante en el mundo, no alcanzó su éxito y predominio de la noche a la mañana. Ni en cinco, ni en diez años.

Fue resultado de la habilidad, inteligencia y sagacidad de muchos hombres que trabajaron día a día en proyectos a muy largo plazo. No controló el gusto de los grandes públicos con películas hechas a la carrera y descuidadamente,

ni con la avidez primaria del enriquecimiento inmediato.

Fue con cantidad, pero calificada, donde cada film representaba un peldaño más alto en el complejo mundo de la diversión y el espectáculo.

No fue simplemente aspirando al golpe de suerte, sino repartiendo su considerable trabajo y su indudable talento en cientos de films, donde cada uno realmente daba retribución cierta y tangible al espectador.

En el fondo, el modelo de desarrollo capitalista que los Estados Unidos imponía en el mundo en los primeros años del siglo, tenía toda la fuerza y el futuro por delante.

Como contraste, la tendencia del sobreprecio aparece cuando muchos de estos modelos ya están agotados y hasta los cineastas colombianos, proyectos de magnates industriales, intuyen o saben que el futuro no es tan amplio ni promisorio.

Este lastre histórico aparece siempre en los países atrasados cuando hoy intentan implantar modelos productivos que han triunfado en los países desarrollados.

En Colombia se dieron inevitablemente las mismas condiciones.

Los productores-directores, sin la perspectiva del largo plazo, se dedicaron metódicamente a

"Ayer me echaron del Pueblo"



Lizandro Duque



Herminio Barrera



expresar el cortometraje de sobreprecio. Esto implicaba buscar la máxima ganancia con la mejor inversión. Y la menor inversión no era sólo económica, sino en talento, esfuerzo, dedicación y respeto por el público.

Aparte del cine, tal vez ninguna actividad productiva se mueve bajo ilusiones y presiones tan grandes.

La socorrida "magia del cine" no es posesión privativa del ingenuo espectador.

El sueño de Hollywood, aunque Hollywood haya muerto hace tiempo, continúa ejerciendo una avasallante influencia.

Los diarios, las publicaciones especializadas y los programas informativos de la televisión traen recurrentemente historias deslumbrantes. Steven Spielberg, por ejemplo, cuando no había cumplido los 30 años, logró hacer una película, con un complejo monstruo mecánico, que costó 20 millones de dólares.

Pocos meses después del lanzamiento de Tiburón, la productora había obtenido en los Estados Unidos ganancias por 80 millones de dólares. En consecuencia, lección para aprender: la consagración en el cine no viene unida a la calidad artística sino al triunfo económico.

Según esto, ¿porqué nosotros, directores subdesarrollados de cortometrajes que cuestan 2.000 dólares, no tenemos derecho a soñar?, incluso despiertos.

En el plano superestructural, la ideología ejerció la influencia que le correspondía y la condicionada imaginación de los directores de cortometrajes, no consiguió separar la excepción de la regla. Estos ejemplos lejanos fueron los que obnubilaron y signaron el trabajo de los cultores del sobreprecio. Un deslumbramiento que hizo olvidar condiciones básicas: desarrollo tecnológico, altas inversiones, calidad real y sobre todo, resultados gratificantes para el espectador.

El público de cine, a los 92 años de su nacimiento, sigue siendo un misterio tan insondable como el de la Santísima Trinidad. Aún en los países con desarrollada producción.

Nadie ha concretado la fórmula segura del éxito.

Pueden haber pautas: alta inversión económica, acumulada experiencia técnica, personal artístico largamente ejercitado, aparatos publicitarios inmensos. Pero son pautas posiblemente válidas para industrias cinematográficas desarrolladas. No es el mismo camino para los países que apenas comienzan.

Sin embargo, el resultado que se busca es el mismo: darle al espectador una satisfacción, una retribución por lo que paga, su fruición personal, ya sea con canciones rancheras, karatecas voladores, pornografía repetitiva, sensaciones fuertes con terror y acción, o verdaderos ejemplos de creatividad e imaginación cinematográfica.

La intuición de haber llegado tarde trastocó estas pautas, que se usaron como clichés; carnadas aparentemente jugosas, que ni el público colombiano más primitivo, acostumbrado a los films extranjeros, se comió.

Se puede afirmar que el cine mundial no vive de calidad, pero ya cualquier espectador sabe distinguir entre el original, por mediocre que sea, y la copia.

Otra ley básica de la economía de mercado que el cine de sobreprecio transgredió, fue la de libre competencia.

Un conjunto humano (un país, una región), es decir, un mercado para la economía capitalista, es un terreno abierto que sólo se gana en dura lucha. Con ofertas, productos tangibles o ilusiones que convezan al comprador, a la demanda. Claro que en la práctica el panorama no es tan nítido, pero en el fondo sigue subsistiendo la necesaria bondad del producto para convencer e imponerse. O perder.

Los practicantes colombianos del cortometraje de sobreprecio, aceptando de antemano su debilidad y atraso histórico, tenían que tomar el otro camino existente: el proteccionismo estatal obligatorio. El espectador pagaba y veía sin alternativas. No podía escoger entre un cortometraje que deseara ver, o lo contrario. Entre un cortometraje que buscara calidad comunicativa, ya fuera a nivel artístico, de divertimento o de valores folclóricos, entre otras posibilidades, y el trabajo que hecho a la carrera, simplemente cumpliera los mínimos requisitos de tiempo y formato. Y como el cine de sobreprecio no involucraba esta exigencia, sus realizadores no tuvieron que esforzarse. Por esto, el camino seguido fue el del menor esfuerzo, la menor inversión y el menor trabajo. El espectador, objetivo primordial de todo cine industrial, de toda producción para un mercado, nunca fue tenido en cuenta. Era un elemento sin poder de decisión, consumidor obligado y sin opción.

Hasta que rápidamente se hartó.

Este estilo mató casi irremediabilmente uno de los mejores factores positivos con que cuenta el

cine inicial de cualquier país sin producción establecida: la buena voluntad básica, el nacionalismo pedestre y necesario para consumir gustosamente este cine.

Antes de la avalancha inevitable del cortometraje de sobreprecio, tampoco se dieron apabullantes éxitos de público con los esporádicos largometrajes que aparecían, pero subsistía un sentimiento de gratitud hacia los productores-directores que secaban sus obras en medio del esfuerzo por proyectar una imagen nacional. Permanecía la inquietud por descubrir en esas aisladas películas, representaciones dramáticas que mostrarán, por lo menos ingenuamente, una vida nacional nunca proyectada en las pantallas.

Después de la agresión reiterada del cine de sobreprecio, no quedó nadie que creyera en el cine colombiano, ni que esperara algo más que el paso rápido de esos 10 minutos incómodos y amargos.

Fue una lástima el asesinato de esa gallina de huevos dorados.

Primero, porque se exprimió groseramente esa dádiva reglamentada.

Segundo, porque se irrespetó más allá de los límites, la paciencia del espectador.

Y tercero y más importante, porque se mató la ilusión reprimida por tener un cine nacional que diera al espectador, en el nivel que fuera, la fruición que esperaba.

También en la década del 70, cuando se dan los mejores años del sobreprecio, la televisión colombiana alcanza apreciables niveles de calidad comercial.

Y dado que el cine maneja estructuras dramáticas, el mejor punto de comparación es con las telenovelas.

Las telenovelas consiguieron altos niveles de interés. Con historias originales o adaptaciones literarias y utilizando la experiencia dramática de las radio-novelas, convencieron verdaderamente a los grandes públicos.

Fueron melodramas actuados convincente e inteligentemente dosificados día por día, que se movían en medio de fuerte competencia, buscando y alcanzando un nivel de diversión realmente gratificante.

Ya se ha dicho: no ha existido una sola película colombiana que se pueda comparar con el programa de televisión Don Chinche.

Por la síntesis para exponer sus temas, por la frescura de su actuación, por la incidencia social de sus historias.

La adhesión del público televidente a Don Chinche es real. Producto de la madura combinación de elementos dramáticos y populares.

Es cierto que los dos medios, cine y televisión,

son diferentes aunque similares en el fondo, pero Don Chinche compite y gana frente a una telerie extranjera realizada con inmensos presupuestos y sofisticada tecnología.

Todavía no ha aparecido en el cine colombiano un corto o largometraje que se acerque a este nivel.

Y para ambos medios, el público tiene los mismos modelos de comparación.

Los pasos que recorrió la televisión en esos años y los que no recorrió el cine, sería tema de otro texto, pero permanece la pregunta y la inquietud de porqué se distanciaron tanto. ¿Cuál fue la causa principal?

¿El trabajo cotidiano de la televisión frente al esporádico del cine? ¿Los presupuestos? La predisposición y benevolencia del público por la emisión gratuita de la televisión frente al precio de entrada al cine? O, ¿la utilización legítima del medio televisión, frente a la desorientación evidente en el cine?

La última consideración para tener en cuenta es que la televisión colombiana siempre se ha movido en un sistema de fuerte competencia, lo que ha regido evidentemente todo su desarrollo. La costumbre del proteccionismo que instituyó el sistema del sobreprecio, aparece como el mayor lastre para el desarrollo global del cine colombiano.

En nuestra economía de mercado, la libre competencia implicaba una calidad acorde a las características del medio. Con el proteccionismo conseguido no se necesitaba, entonces ¿para qué esforzarse en buscarla?

Esta aventura, como es de esperarse, tiene entre sus cultores y especialistas, defensores y personas que la cuestionan.

Los defensores argumentaron a favor, la posibilidad real de una práctica continua, y con esto, la formación de técnicos que debían así acumular la experiencia necesaria para el paso siguiente y más difícil: el largometraje. Este ya debía competir abiertamente por el favor del público, que equivalía a su supervivencia. Para los que cuestionaban, estos argumentos no resultaron tan importantes.

La verdad fue otra. En los largometrajes posteriores, los técnicos de mayor responsabilidad, como el director de fotografía y el sonidista, fueron casi siempre extranjeros. Esto demuestra que los directores no confiaban en la calidad de los nacionales. Calidad que debió acumularse en los centenares de trabajos de sobreprecio.

Realmente la práctica continua no se tradujo en una verdadera calificación. Más que nada por la forma descuidada y despectiva como se realizó el sobreprecio.

La limitada calidad de los largometrajes posteriores lo evidencia y lo confirma la mínima incidencia y buena recepción por parte del espectador medio.

El punto más importante para los que consideran al sobreprecio un fracaso fue la nula acumulación de capital que permitió.

No nacieron los productores que arriesgaran su capital en largometrajes aislados. Al parecer desconfiaban del cine colombiano en general, de la calidad de sus constructores y de la buena recepción y predisposición del público.

Es decir, años de filmación y centenares de cortometrajes para volver a llegar a cero.

Cuando la producción de largometrajes aumenta es porque está financiada y protegida por el Estado, por los contribuyentes, y existen como una rueda extraña y pintoresca dentro de la rígida economía capitalista del país.

Pero verdaderamente el largometraje colombiano es despreciado por los inversionistas y triunfadores. Y en justicia, es porque no cumplen con una primera regla de oro: defenderse y triunfar económicamente en el mercado nacional.

Aquí no hay espacio para considerar otros elementos estructurales de una economía dependiente y que son la verdadera clave en los fracasos de cinematografías que inician su camino.

Sólo se considera al cine de sobreprecio frente a la economía de mercado en que surge y que naturalmente presidió las miras y objetivos de todos los practicantes del proyecto.

Porque no se dieron éxitos económicos, pero tampoco artísticos, todo ésto cobijado por el afán suicida de exprimir rápidamente la posibilidad nueva de producción. Ahí confluye la medida exacta de los proyectos cinematográficos, a corto y largo plazo, que se movieron en el cortometraje de sobreprecio.

Los últimos años, en la década del 80, fueron lánguidos e intracendentes. Se siguieron haciendo cortometrajes, apenas para cubrir la cuota que exigía el mecanismo de exhibición.

En estos años se dio un parecido con el "artista del hambre" de Kafka, que fue relegado al último rincón del circo, sin que nadie se interesara, ni lo tuviera en cuenta. O como le pasó al ángel en el cuento de García Márquez, "Un hombre muy viejo con unas alas enormes".

El puntillazo definitivo, a la historia del cine de sobreprecio, lo dio la Corte Suprema de Justicia en septiembre de 1986, cuando declaró inexecutable la legislación que autorizaba el porcentaje adicional cobrado en cada boleta y destinado a los productores, distribuidores y exhibidores.

Naturalmente se da un reacomodo a la destinación de este dinero, pero ya no queda ninguna esperanza en el mecanismo, que estaba agonizando desde hacía 6 años, por lo menos.

Siempre habrá nostálgicos y defensores a ultranza, pero en resumen, aparte de las polémicas personales, de los pocos que supieron lucrar en el mejor momento y las reales ganancias de los distribuidores y exhibidores, el cortometraje de sobreprecio pasó sin pena ni gloria por la historia del cine colombiano.

Posiblemente todavía es prematuro para dar opiniones definitivas, pero 15 años es mucho tiempo para tan pocos resultados.

El cine es, fundamentalmente, una producción industrial, pero también, aunque sea involuntariamente, una manifestación cultural. O debería serlo con toda intención.

Las miles de imágenes que se hilvanaron desordenadamente en todos estos años, no dejaron siquiera el proyecto de una imagen propia, auténtica, nacional.

Tampoco el reconocimiento de una sociedad que todavía no tiene ningún reflejo válido y que cuando se mira en su espejo, sigue encontrando a Supermán, algún agente secreto fascista de teleserie o desconsoladas quinceañeras de telenovela foránea.

Y este sí es un problema de responsabilidad intelectual, que no se contradice con una fluidez en el terreno económico.

Después de tantos años con el cine de sobreprecio, el cine colombiano continúa sin encontrarse, aunque lo más dramático sea que sigue sin buscarse.

Nadie tiene la fórmula para solucionar esta situación, pero sólo partiendo de una auténtica honestidad cultural se podrá encontrar la punta del camino.

El rompecabezas sigue sobre el tapete.

Carlos Alvarez

NOS AMAMOS TANTO

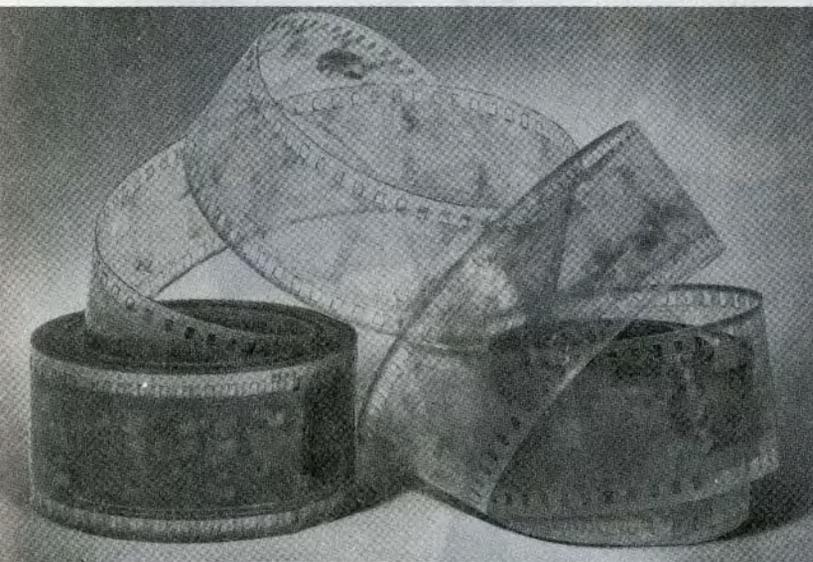
LIZANDRO DUQUE NARANJO

Estuve leyendo la revista *Arcadia va al cine*, y me dio miedo salir a la calle. En esa revista hay murciélagos al mediodía. Las entrevistas parecen concedidas desde motos de alto cilindraje. Hay alguien que se voltea nostálgicamente hacia la ira de otros tiempos —como si la de ahora no bastara— y reencaucha polémicas discontinuadas, como la de la “pornomiseria”, doblando esta palabra como un trapo para que quepa forzada en el contexto de hoy. Hay un director de cine de un poco menos de treinta años, a quien le estorban los que ya pasaron de los cuarenta y pide la jubilación sumaria de los mismos. Una joven llamada A de Hoyos (seudónimo, obviamente) es la que llega más lejos: quién sabe qué mal de hígado padece, o que íntima infelicidad la devora, lo cierto es que se deja instrumentar en exceso por sus propios odios. Ella quisiera borrar del planeta al cine colombiano, ese pare-

ce ser su delirio, y mientras lo logra, en uno de esos accesos por el estilo de los que afectaban a las monjas reprimidas del medioevo, se limita a decir que no existe, exceptuando a tres realizadores que quién sabe qué cara de susto habrán puesto al saberse los preferidos de tan rabiosa dama.

Y lo más inexcusable: el director de la revista, en una lírica despedida a Jorge Silva, titulada “Larga Jornada hacia la Noche”, se muestra molesto porque no se hubiera pedido certificado de buena conducta política, filmografía en 16 milímetros y arrepentimientos por el sobreprecio a quienes quisieran abrazar a Martha Rodríguez y sus dos hijos por la muerte de Jorge.

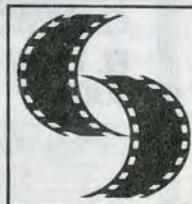
Si ésta es la manera de escribir, tan llena de amenazas de hoguera y furias bíblicas, no quiero ni imaginarme el radicalismo de las expresiones



- Archivo filmico
- Fotos y afiches
- Guiones y documentos
- Colección de aparatos antiguos
- Cinemateca LA CASTELLANA

**¡Restaurar y preservar
no permite olvidar!!**

FUNDACION
PATRIMONIO FILMICO
COLOMBIANO



CARRERA 13 No. 13-24 PISO 10 • TELEFONO 2815241

CALLE 95 No. 30-13 • TELEFONO 2561399 • BOGOTA, COLOMBIA

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

NOS AMAMOS TANTO

LIZABARDU QUE NARANJO

que los cineastas deben emplear en asambleas, cocteles y demás actos "off the record". Aquello debe ser una zambapalos que haría de "Mad Max" una película como para primeras comuniones.

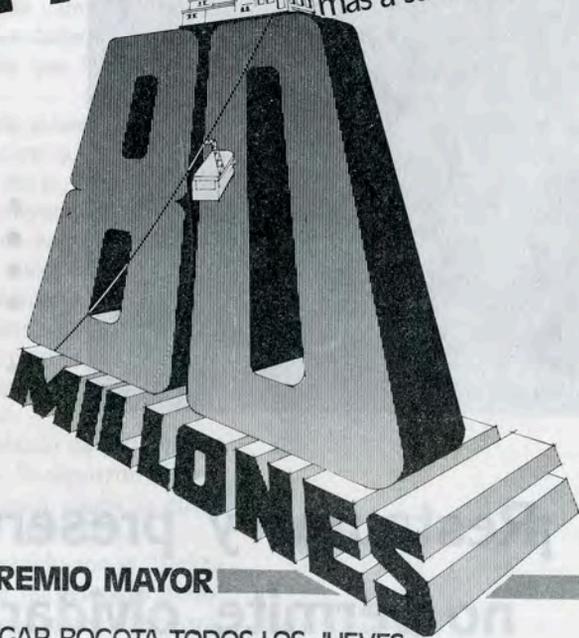
Pues bien, colegas del cine: comencemos a reflexionar sobre los orígenes probables y los alcances posibles de éste lenguaje tan fermentado, no sea que nos tome ventaja y se comience a lastimar algo más que reputaciones, orgullos de artista o vanidades filmográficas.

Aprovechemos que Fernando Riaño anda por ahí impulsando un congreso de Cineastas Colombianos, que sería el primero en la historia de nuestro cine; busquémosle una representatividad creíble a las diversas fuerzas que se mueven en este oficio; elaboremos, previas consultas, ponencias que conduzcan a una plataforma común, y procedamos al cotejo y debate de los disímiles criterios que parecen animarnos. Tiene Fernando Riaño la ventaja, a diferencia de otros que nos hemos desempeñado en el activismo gremial, de "haber caminado sobre vidrio molido sin sangrarse los pies, y de haber caminado sobre cáscaras de huevo sin romperlas". El ¿cómo ha logrado semejante prodigio?, es algo que me impresiona, y en todo caso, es lo que lo convierte en la persona más calificada para no suscitar sospechas de manipulación y ventajismo en esta convocatoria.

dad creíble a las diversas fuerzas que se mueven en este oficio; elaboremos, previas consultas, ponencias que conduzcan a una plataforma común, y procedamos al cotejo y debate de los disímiles criterios que parecen animarnos. Tiene Fernando Riaño la ventaja, a diferencia de otros que nos hemos desempeñado en el activismo gremial, de "haber caminado sobre vidrio molido sin sangrarse los pies, y de haber caminado sobre cáscaras de huevo sin romperlas". El ¿cómo ha logrado semejante prodigio?, es algo que me impresiona, y en todo caso, es lo que lo convierte en la persona más calificada para no suscitar sospechas de manipulación y ventajismo en esta convocatoria.

TODOS LOS JUEVES!

¡PAGA JUGAR BOGOTA!
porque le PAGA más a su suerte...



DE PREMIO MAYOR

PAGA JUGAR BOGOTA TODOS LOS JUEVES
Que le PAGA \$800 mil a la fracción con solo \$200*

\$ 2.000.000 Al Primer Premio Seco
\$ 500.000 Al Segundo Premio Seco
\$ 500.000 Al Tercer Premio Seco

EL PLAN QUE SI PAGA JUGAR!

Las aproximaciones del Mayor ganan así:
- Última cifra del Mayor \$ 22.000 al billete
- Dos Últimas Cifras del Mayor \$ 23.000 al billete
- Dos Primeras Cifras del Mayor \$ 23.000 al billete
- Tres Últimas Cifras del Mayor \$ 24.000 al billete
- Tres Primeras Cifras del Mayor \$ 24.000 al billete

BOGOTA LA LOTERIA QUE PAGA PARA BENEFICIO DE TODOS

LOTERIA DE BOGOTA

Juega a las 10:30 P.M. por la Televisión Nacional

©BIBLIOTECA DEL CINE DE BOGOTA

¿POR QUE HACE CINE?

Responden 5 cinematografistas Colombianos

Lizandro Duque Luis Ospina Camila Loboguerrero Carlos Mayolo Jaime Orozco Gómez



Carlos Mayolo

¿POR QUE HACE USTED CINE?

... Ahora sí ya puedo más o menos definir ¿por qué hago cine?

Porque de chiquito tenía fiebre y porque sí, yo tuve como 4 años una enfermedad que siempre estuve febril. Entonces mi relación con los objetos y con las cosas es como distorsionada. Entonces me quedó eso. Yo me puse un poco como a autoanalizarme y es realmente eso: yo veo las cosas como cuando las ví chiquito, para mí las cosas no fueron como sucedieron para la demás gente. Para mí las habitaciones eran grandísimas, las distancias eran terribles, se me venían los armarios encima. Mejor dicho, mi imaginación nunca la pude controlar, porque siempre tenía algo que me la estaba sacando adelante de quicio, que era la fiebre, ¿no? Ahora ya grande pues serán otras cosas.

Hago cine pues porque tuve una visión como más allá del sentimiento normal de realidad. Cuando veía besos en el cine, cuando veía grandes verdades en el cine y cuando veía que un tipo odiaba y mataba al otro, pues me daba cuenta que eso eran sueños vueltos realidad, que eran los mismos delirios que yo tenía cuando uno está febril ...

Lizandro Duque

¿POR QUE HACE USTED CINE?

POR MUCHAS RAZONES:

- Por el exceso de simpatía de los colegas (algunos de ellos).
- Por la inteligencia de los críticos (no todos).
- Por la abundancia de productores.
- Por la generosidad de los exhibidores y la estupenda proyección y sonido de sus salas (sin excepción).
- Por la solidaridad y afecto de la intelectualidad colombiana (la mayoría).



001134



Luis Ospina

¿POR QUE HACE USTED CINE?

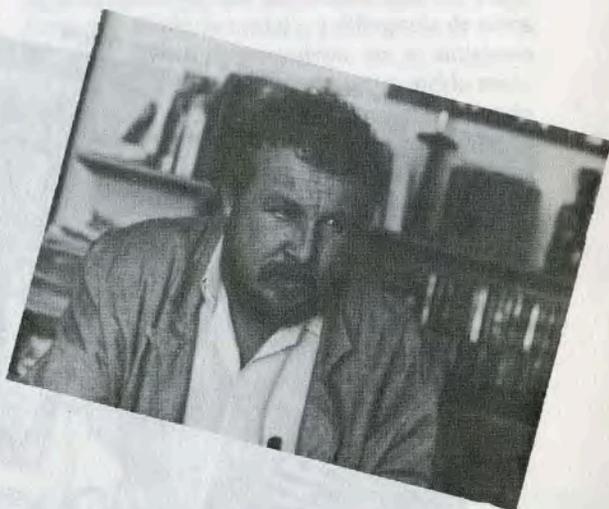
- Porque soy muy nervioso para robar.
- Porque detrás de la cámara oculto mi timidez.
- Hago cine por terquedad.
- Por la persistencia de la visión.
- El cine es una fijación de emociones en emulsiones.
- El cine es una revelación de lo negativo a lo positivo.
- Para hacer cine hay que tener fe.
- Para el cineasta fe es creer en lo que no se ha revelado.
- El cine es un misterio gozoso, es la alquimia, la bolsa negra, el cuarto oscuro, la imagen latente, el entre-fotograma.
- Es el oficio de tinieblas del siglo XX.
- Para hacer cine hay que tener vocación, porque produce hábito...
- El cine es creación y re-creación.
- Hago cine en el Tercer Mundo para encontrar el plano suramericano capaz de transmitir nuestra imagen subdesarrollada.



Camila Loboguerrero

¿POR QUE HACE USTED CINE?

- Por curiosa.
- Porque quiero ver como somos los colombianos.
- Porque de nosotros tenemos una imagen prestada.
- Hago cine porque quiero ayudar a crear un mundo visual y dramático que nos hable nuestro idioma y nos devuelva nuestra propia cara.



Jaime Orozco Gómez

¿POR QUE HACE USTED CINE?

Cuando era niño un anciano yerbatero llamado Don Feliciano García T. de La Buena Esperanza, "Doctor Honoris Causa", nos presentaba en un proyector de manivela las aventuras de Bigotudo, Harold Lloyd, Chaplin, los hermanos Marx, El Gordo y El Flaco y cuando nos gustaba un "gag" bastaba pedirle a Don Félix que devolviera la película para que el viejo, con una expresión de placer en el rostro, nos concediera de nuevo la posibilidad de la alegría. Más tarde esculcaba, con mis hermanos, en las canecas del teatro Pereira las tiras de recortes de las películas que presentábamos por la noche, como filmas, a través de una caja de cartón y un bombillo.

Ahora que se me pregunta ¿por qué hago cine?, me pregunto también ¿por qué no hago camisas o por qué no trabajo en un banco o por qué no seguí vendiendo chokolinas? En las circunstancias de nuestro desarrollo, de una educación desigual, en medio de los avatares de la subsistencia, donde la cinematografía no es una actividad estable, el cine es más una aventura que una profesión, mi espíritu aventurero y mi pasión por el cine me trajeron a estas aguas. Un día me pregunté si realmente me sería posible comunicar mis necesidades espirituales a través de un medio que no fuera el cine, entonces decidí convertir esta afición en una razón de existencia, con la que tengo que pelear todos los días más por motivos externos que propios.

GRACIAS, FEN!



La FEN está ahí. Permitiendo que la tecnología fuera felizmente utilizada para conservar la vida.

En la energía que hizo posible este delicioso helado.

Y que le dió seguridad al trabajo del hombre, con pistas de aterrizaje adecuadamente iluminadas.

Y en tantas otras cosas que hacen grata la vida de los colombianos.

Porque cuando financiamos las empresas de energía eléctrica, también pensamos en el bienestar de la gente, pues la gente es la energía del país.

Esto nos hace responsables, sólidos, seguros.

Porque en la FEN financiamos la energía de Colombia.

 **FEN**

FINANCIERA ELECTRICA NACIONAL S.A.

LA ENERGIA DE SU INVERSION

Colombia: el Set

Macondo es el lugar que ha inspirado los trabajos más admirados del escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Macondo es la sublimación cinematográfica de Colombia. Ahí se dan silvestres los más atractivos sets para el rodaje de películas como: "Crónica de una Muerte Anunciada", de Francesco Rosi; "La Misión", de Roland Joffé; "Cobra Verde", de Werner Herzog, y "Queimada", de Gillo Pontecorvo.

Colombia es Macondo y Macondo es Colombia entera. Una tierra donde la belleza es fértil, los pueblos crecen como la vegetación de la selva tropical y las ciudades expresan su belleza en cálidos contrastes de lo indígena, lo colonial y lo moderno.

Colombia y Macondo son la misma cosa.

Cartagena: el Festival

Cartagena, la más bella ciudad del Caribe colombiano, es el escenario mágico y tropical del XXVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE, un festival Fiap sede y vitrina de lo mejor del cine latinoamericano.

Toda la fantasía de Cartagena sirve de marco a la más importante competencia del cine iberoamericano.

Además, la Muestra Internacional de Cine que allí se presenta, los homenajes, reuniones y eventos teóricos, son foco de interés y oportunidad de venta para los más destacados directores, productores, distribuidores y artistas del mundo.

Usted está invitado a participar en el XXVII Festival de Cine de Cartagena del **19 al 26 de junio de 1987**.

Colombia, Cartagena y Macondo lo esperan.
INFORMES: Festival de Cine de Cartagena
Victor Nieto - Director
Apartado Aéreo N° 1834. Teléfono
(959) 62219. Cartagena, Colombia

Para obtener más información comuníquese con: **FOCINE**

Calle 35 N° 4-89, Teléfonos: 287 0392 - 288 4885

Apartado Aéreo 40094, Telex 41345 Focine - Co. Bogotá 1 - Distrito Especial - Colombia

©Biblioteca Nacional de Colombia - ©Biblioteca del Cine Colombiano