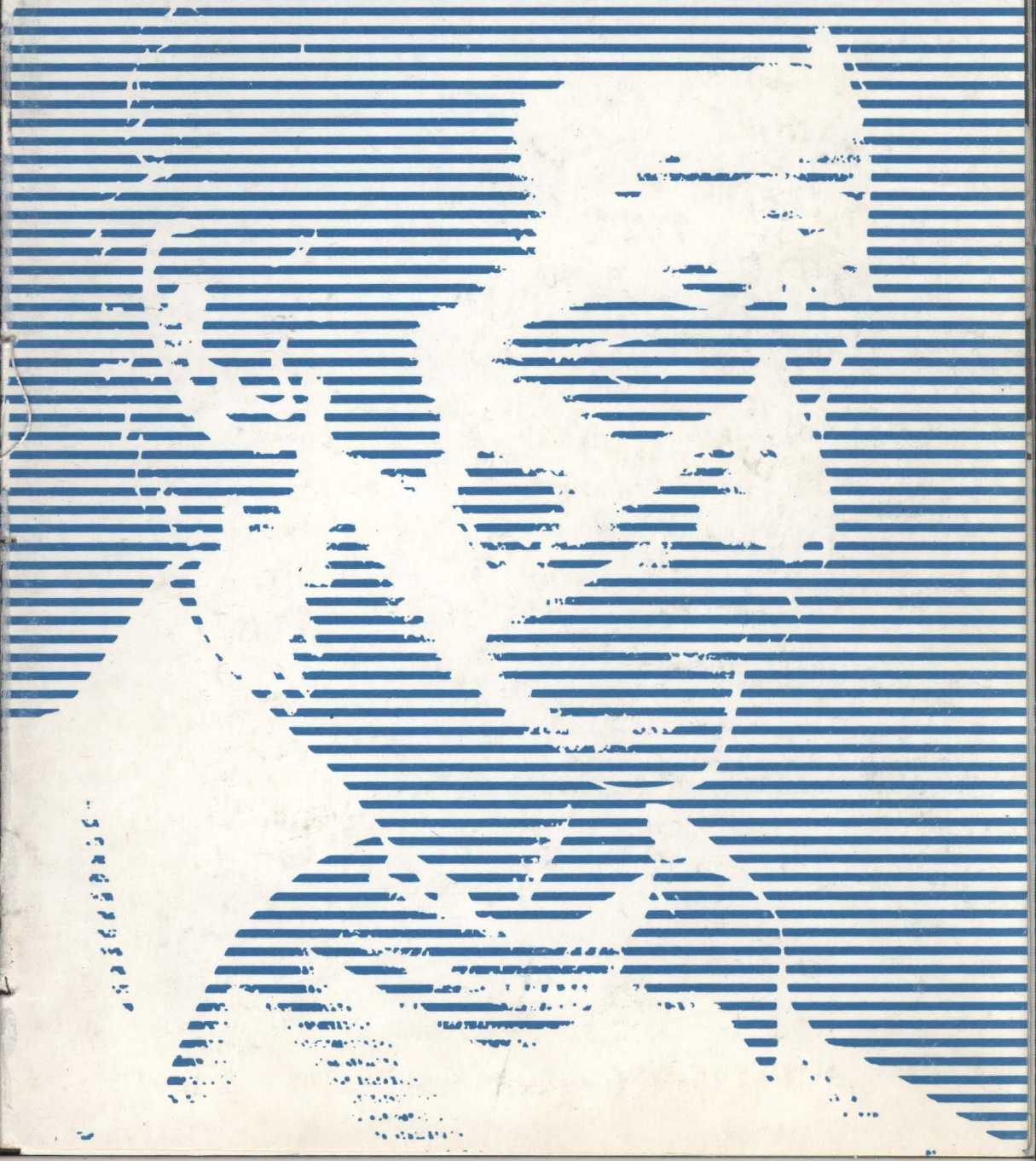
CINEMATECA

Cuadernos de Cine Colombiano



CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTA D.E.
Hernando Durán Dussan

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
María Paulina Espinosa de López

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL
Claudia Triana de Vargas

CINEMATECA
Cuadernos de Cine Colombiano

"CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO"

No. 2 - junio de 1981
Publicación periódica de la Cinemateca Distrital
Cra. 7a. No. 22-79 Tel.: 2837818 y 2826361
auspiciada por el Instituto Distrital
de Cultura y Turismo.
Bogotá, Colombia.

Coordinación general
CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

Consejo Editorial
MAURICIO GUTIERREZ
HERNANDO SALCEDO
BENJAMIN VILLEGAS

Investigación y elaboración de materiales a cargo del Grupo Técnico de la Fundación Cinemateca Colombiana:
MARTA ELENA RESTREPO
HERNANDO MARTINEZ PARDO
ENRIQUE ORTIGA
JORGE NIETO

Coordinación periodística:
MARCELA GIRALDO

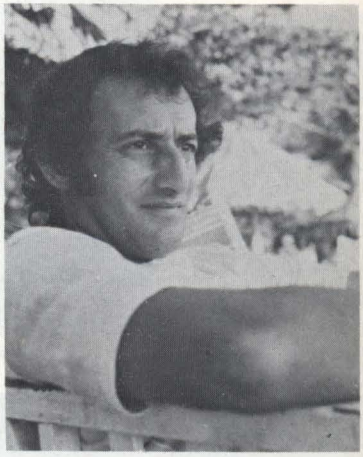
Diseño y Diagramación
BENJAMIN VILLEGAS & ASOCIADOS

Impresión
OP GRAFICAS

Fotografías:
ARCHIVO FUNDACION CINEMATECA COLOMBIANA
PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS UNO LTDA.

Ciro, Joyce y la niña de su última película.

En el estudio de "cuñero".



CIRO DURAN

El 2o. número de CINEMATECA "Cuadernos de cine Colombiano" dedicado a CIRO DURAN renueva el éxito obtenido por el número de Julio Luzardo en marzo de 1981 primero de esta colección.

Una información escueta, suficiente para ofrecer a los estudiosos de la historia del cine colombiano, otro realizador actual con una selección de más de 20 años de obra cinematográfica.

Una muestra retrospectiva de estos trabajos en la Cinemateca Distrital complementará esta importante labor de divulgación que tanto necesita nuestro cine.

MARIA PAULINA ESPINOSA DE LOPEZ

Durán y Mario Mitrotti: trabajos y honores compartidos.

BIO FILMO GRAFIA

Edición de AQUILEO VENGANZA, con Nerio Ughi, 1967.

Camarógrafo en muchos de sus propios trabajos.

1937

Nace en Convención, Departamento de Santander del Norte. Su padre, Pablo Durán, aficionado al teatro, se encarga de estimular sus primeras lecturas de poesía y teatro.

1943

Inicia la primaria en un colegio de monjas en Ocaña. Participa en obras de teatro escolar y asiste regularmente a las funciones de cine en los teatros de la ciudad. Recuerda haber visto películas norteamericanas y mexicanas, y con especial entusiasmo las series de Tim McCoy y Gene Autry.

1954

Se gradúa de bachiller en el colegio José Eusebio Caro de Ocaña.

1955

Se matricula en la facultad de Química de la Universidad Nacional, en Bogotá.

1957

Se matricula también en la Facultad de Matemáticas, mientras continúa sus estudios de Química.

1959

Se retira de la universidad. Viaja a Venezuela y se establece en Caracas. Estudia teatro en la Casa Sindical del Paraíso. Román Chalbaud es su profesor de dirección teatral.

1961

Participa en las actividades de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Le interesan especialmente los directores soviéticos y se dedica al estudio de Eisenstein, Pudovkin, Kulechov y Dovjenko. Participa en la tertulia del bar "Sangre Azul", donde se reúnen Román Chalbaud, Paco Torres, Manuel Mallaber, Claudia Nazoa y otras personas vinculadas al cine y a la literatura. Empieza a escribir sus primeros guiones y compra su primera cámara, una Bolex de 16 mm.

1962

Como resultado de estas experiencias, aparece LA PAGA, mediometraje argumental. La película fue producida por Marina Gil, Marcos Hernández y Rafael Uzcátegui. Fue distribuída comercialmente en Venezuela junto con el cortometraje LOS SAMUROS.

1963

Viaja a Europa buscando oportunidades para trabajar en cine. En Francia trabaja como asistente de producción de Jean Lefait en la película MISION ESPECIAL. Regresa a Caracas y trabaja como asistente de dirección de Raúl Martínez Solares, en la producción mexicana ME HA GUSTADO UN HOMBRE, y como asistente de dirección de René Cardona Jr. en EL SEÑOR GOBERNADOR, coproducción mexicano-venezolana. En este rodaje conoce a Mario Mitrotti, quien también trabaja como asistente de dirección.

1964

Con Mario Mitrotti y Francisco Luna organiza un cine club en el teatro Guaicáipuro, en el barrio del mismo nombre. Exhiben películas de Bergman, Fellini y Rosi. Con el trabajo en el cine club financia sus actividades en Caracas. Es miembro directivo del Sutic (Sindicato Unico de Trabajadores de la Industria Cinematográfica).

1965

Es asistente de dirección de Eduardo Mullargia en la película ACCION EN CARACAS, coproducción italo-venezolana.

1967

Viaja a Colombia y dirige su primer largometraje, AQUILEO VENGANZA, coproducción colombo-venezolana.

1968

De nuevo en Caracas, trabaja como asistente de dirección de Robert Topart en CUATRO HOMBRES A PUÑO LIMPIO, largometraje argumental, basado en un guión de Henri-Georges Clouzot. A finales del año vuelve a Colombia y se radica definitivamente en Bogotá como realizador de cuñas comerciales para la empresa venezolana Neo-Films. Se casa con Joyce Ventura. En el Festival de Cartagena, AQUILEO VENGANZA obtiene el premio "Catalina de Oro" a la mejor actuación, concedido a Carlos Muñoz.

1969

Funda con Joyce Ventura, Mario Mitrotti y Bella Ventura, la Productora Uno Ltda., donde trabaja desde entonces como realizador de cuñas comerciales.

1971

Junto con Alberto Giraldo, Hernando González y otros cineastas, funda la Acco (Asociación Colombiana de Cinematografistas) organismo gremial encargado de promover leyes de protección al cine colombiano. Desde su fundación ocupa el cargo de presidente.

1974

Realiza en codirección con Mitrotti el cortometraje documental CORRALEJAS DE SINCELEJO. La película es distribuida por Cine Colombia y se exhibe en los teatros por primera vez el 25 de diciembre.

1975

CORRALEJAS DE SINCELEJO recibe el premio de La Federación Sindical Mundial en el Festival de Leipzig (RDA), el segundo premio en el Festival de Bilbao y el Premio Antena otorgado por la revista colombiana del mismo nombre. Es seleccionado en el Festival de Londres.

1976

Trabaja en el proyecto inconcluso LOS FLAGELANTES DE SANTO TOMAS, sobre los peregrinos que se flagelan durante la Semana Santa en Santo Tomás (Departamento del Atlántico). Realiza el mediometraje GAMIN y viaja a Europa para su exhibición donde recibe el Miqueldi de Oro en el Festival de Bilbao y la Paloma de Plata en el Festival de Leipzig. CORRALEJAS DE SINCELEJO recibe el premio al mejor cortometraje colombiano otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, el premio de los cineastas católicos en el Festival de Oberhaussen y el premio "Festival News" en el Festival de Cracovia. En el mes de diciembre, GAMIN se exhibe en el Festival de Huelva y recibe el premio "Colón de Oro". Allí conoce a Claude Antoine, productor de la película Antonio das Mortes, de Glauber Rocha. Antoine y el Instituto Nacional de Audiovisuales (INA) de Francia, financian el proyecto para convertir GAMIN en largometraje. Realiza el cortometraje documental MAR TAYRONA, codirigido con Joyce Ventura.

Rueda de prensa en Moscú, 1979.

1977

Trabaja todo el año en el nuevo rodaje de GAMIN. En el mes de febrero se funda la Cooperativa de Películas Colombianas (Copelco) de la cual es elegido presidente. A finales del año, viaja a Francia para la postproducción del largometraje GAMIN. GAMIN como cortometraje es exhibido por primera vez en Colombia distribuido por Cine Colombia. Participa como jurado en el Festival de Huelva.

1978

GAMIN como largometraje es exhibido por primera vez en la Quinzaine des Realizateurs, en Cannes, en el mes de mayo. Recibe una Mención de Honor en el Festival de Cartago, otra en el Festival de Montreal, y el premio "Colón de Oro" en la categoría de largometraje en el Festival de Huelva, España. El cortometraje MAR TAYRONA sale a exhibición en los teatros de Colombia distribuido por Colpeco.

1979

Filma FOLCLOR DEL PACIFICO, proyecto inconcluso cuyo tema es la cultura musical y coreográfica de la región del Río San Juan, en el Chocó.

Trabaja en el proyecto LA GUERRA DEL CENTAVO, sobre el problema del transporte en Bogotá. Viaja a Europa para participar en varios festivales internacionales. GAMIN recibe el premio a la mejor realización en el Festival de San Sebastian. En el mismo certamen recibe el Premio Fripesci. En la República Democrática Alemana realiza NIÑOS DE DOS MUNDOS, producido por la Televisión de ese país. En Colombia GAMIN recibe el premio al mejor largometraje, otorgado por Colcultura. GAMIN sale en los teatros de París distribuida por la SND (Societé National du Distribuition). Se exhibe en los cines Vendome y Bonaparte, durante seis meses. Es adquirida por la BBC de Londres, por el circuito Gaumont en Alemania, por la distribuidora Vog en Bélgica y por la Televisión Sueca. Colabora en el guión del cortometraje NO HAY MAL QUE DURE CIEN AÑOS, que dirige Joyce Ventura, en el cual trabaja también como camarógrafo. GAMIN sale a exhibición en los teatros colombianos, distribuido por Cine Colombia.

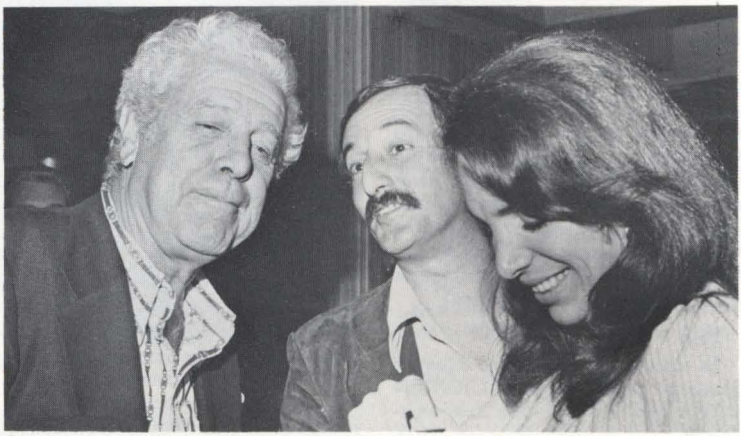
1980

Realiza el corto argumental TU REINARAS, que unido a otros tres cortos realizados por Alberto Giraldo, Jorge Alí Triana y Mario Mitrotti, conforman el largometraje LAS CUATRO EDADES DEL AMOR. Participa como jurado en el Festival de Leipzig.

1981

Trabaja en el proyecto LA GUERRA DEL CENTAVO. Se estrena comercialmente LAS CUATRO EDADES DEL AMOR (marzo, abril), distribuido por Euroamérica Films.

El equipo de filmación de NIÑOS DE DOS MUNDOS.



El español Berlanga, con Ciro y Joyce Durán, en el Festival de Montreal 1978.

El Jurado del Festival de Leipzig 1980. Al centro, Ciro Durán.

ENTREVISTA CON CIRO DURAN

Su primera película es LA PAGA, y en Colombia no se conoce. ¿Por qué no nos cuenta esa historia?

C.D. Mira, cuando yo hice LA PAGA quería decir algo sobre el problema de los campesinos. Yo soy de provincia, conocía esos problemas, los sentía. La película no se refiere a cifras, no es documental, es argumental. Se refería a vivencias que había tenido en mi infancia, cosas que había visto, campesinos con esos problemas. Además, mucha influencia de la cinematografía soviética, primero porque todas las lecturas y todos los estudios que hicimos en Caracas, estaban orientados tremendamente por Eisenstein, Pudovkin y Kulechov. Era una influencia temática y también en la forma de manejar los encuadres, y un poquito en la estética. En un sentido profundo, digamos, de la definición de Eisenstein de montaje por colisión, no creo que se llegara a captar tan bien ese concepto todavía. Estaba destinada a ser un mediometraje, pero Chalbaud me dijo que cómo se me ocurría, porque si la sacaba como mediometraje no tenía salida posible. Entonces, con el mismo guión yo intenté llevarla a 60 ó 70 minutos, pero tuve muchos problemas. Había escenas en que un campesino entraba con un caballo y se dejaba en cuadro hasta que se perdía. Eso alteraba el ritmo de la película, y cuando pasó para exhibición en Venezuela, se hizo de cuarenta minutos, que es la edición actual. Es mas que todo una película que cierra un ciclo, pero que tiene muchos problemas técnicos, sobre todo de laboratorio. Desafortunadamente en Colombia sólo se exhibió una vez. Posteriormente, la Cinemateca de Caracas compró la única copia que había. El negativo se perdió.

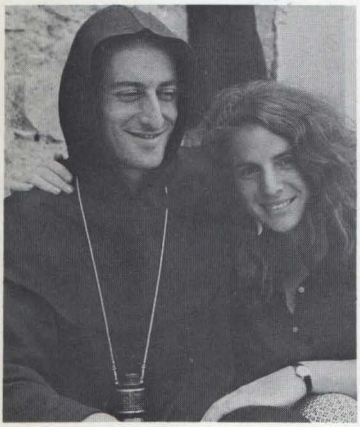
AQUILEO VENGANZA es su segunda realización. A veces da la sensación de ser una película donde se repiten las intenciones de LA PAGA: decir algo sobre el problema de los campesinos. Pero hacia la mitad se enreda y se va de "western"...

C.D. Con LA PAGA me di cuenta de que tenía mucho bagaje teórico del teatro y del cine, pero mucha dificultad para plasmar las ideas en imágenes. Una cosa es tener una idea, y otra mostrarla en la pantalla. En LA PAGA

"Quería decir algo sobre el problema de los campesinos".

Su primera película, un mediometraje argumental hecho en Venezuela.

se notaban los problemas de la óptica, o sea, como traducir en imágenes el lenguaje del guión literario. Era muy consciente de esas limitaciones, y entonces me dediqué a buscar conexiones en Europa para trabajar en cine, en lo que fuera, así fuera de arrastracables. Empecé como asistente de producción, y después fui asistente de dirección de varios directores, con diferentes estilos, viejos y nuevos, porque Raúl Martínez Solares ya era viejo, pero René Cardona era joven. Fue una excelente escuela. Cuando regresé de Europa, tomé contacto con una productora venezolana y otra colombiana, para hacer un guión sobre un personaje de la violencia en Colombia, pero como "western". Un "western" con bandoleros colombianos, sin mucho trasfondo, aunque el planteamiento inicial es exacto y está basado en la historia real de Colombia. Había un libro sobre un famoso bandido de Santander llamado Ariza, de donde sacamos algunos elementos del folclor de la región, sobre todo culturales y folclóricos. Pero no hubo una investigación sociológica porque no era mi intención detenerme en esos problemas. La película ocurre —se supone— después de La Guerra de Los Mil Días, y trata de un terrateniente que está adueñado del poder. Es el alcalde del pueblo, y contrata a los bandoleros para que le quiten la tierra a los campesinos. Al comienzo, me centro en ese aspecto para definir el entorno de donde surge Bernal, el personaje. Después me voy con él, lo sigo durante el resto de la película. Posiblemente

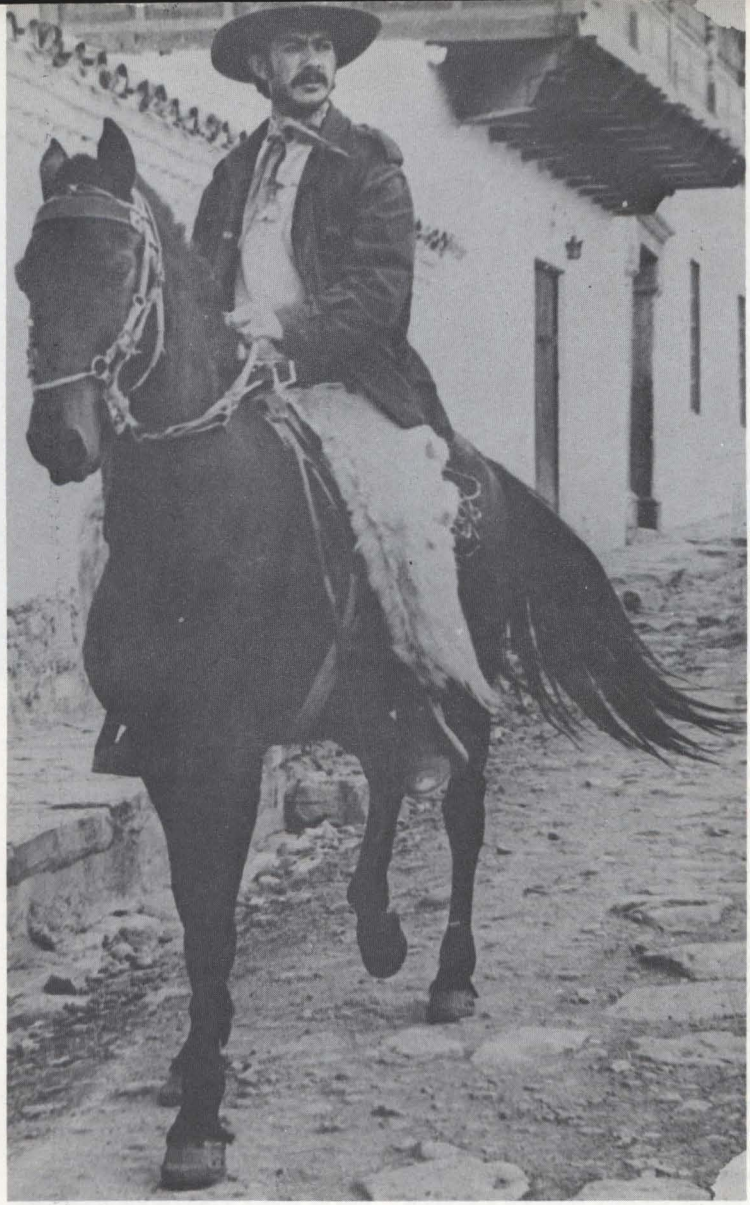


El actor Samuel Roldán, protagonista de AQUILEO VENGANZA.

De "extra" en AQUILEO VENGANZA.

Luis Alfonso Lara hace sus primeras armas junto a la cámara en AQUILEO VENGANZA.

Rodaje de AQUILEO VENGANZA, su primer largometraje. Sentada, Bertha Shute.



El actor Carlos Muñoz, premiado por su trabajo en AQUILEO VENGANZA.

hubo un error al haber abandonado los elementos del entorno, pero no se trataba de desarrollarlo. Como está hecha la película, de la mitad para adelante obedece a otro planteamiento.

¿Por qué, que fue lo que justificó ese cambio?

C.D. Bueno, el guión consistía en una venganza final. Se podía hacer bien o hacer mal, y me salió pésimamente. Pero hubo un problema: AQUILEO se empezó a filmar, y a las tres semanas de rodaje, el protagonista, un actor de la televisión venezolana, formó un grupito con el director de fotografía, también venezolano, y con el ingeniero de sonido, un argentino, e hicieron la subversión. El tipo estaba acostumbrado a la televisión, y no le gustaron ciertos detalles de la escenografía y el vestuario, interrumpieron la película, levantaron un acta y se fueron. Camilo Medina y los demás colombianos me apoyaron. Regresé a Caracas, el productor vio los "rushes" y me dijo que había que terminarla. A mí no me convenía dejarla empezada, porque cuando uno no tiene su propia productora, viene un chequeo, y el desprestigio por incumplimiento en el trabajo, te ponen en la lista negra y te borran del mapa. Entonces me tocó terminarla en dos semanas y con un presupuesto reducido. Me dediqué entonces a las escenas a las que les tenía más cariño, como la procesión del Viernes Santo, la iglesia, la escena del cementerio, todo ese plomeo, y dejé para lo último la vaina del desierto y la persecución. Filmamos esas escenas en tres días, una detrás de la otra. Por eso, toda la parte del desierto, aunque tuviera debilidades de guión, se podía haber hecho mejor. Hay inclusive problemas con el manejo del espacio. Cuando uno maneja una cámara, necesita un poco de paciencia para ubicar con exactitud lo que quiere mostrar. La tensión nerviosa, la prisa, afectan. En la escena de la iglesia se dilató demasiado el tiempo, desde ahí la película empieza a perder fuerza, pero pienso que fue el afán comercial de estirar el suspenso, porque se suponía que había una gran tensión y que se podía seguir jugando con eso. AQUILEO es el momento de mayor comercialización, en el sentido de pretender hacer un "western". Estaba muy influenciado por la manera de hacer cine de los italianos y los franceses.

En AQUILEO se siente un esfuerzo para colocar los recursos cinematográficos al servicio de la narración. La secuencia de la fiesta está bastante bien lograda, hay un buen trabajo con la cámara, una buena puesta en escena. Sin embargo, en TU REINARAS no existe esa preocupación. Hasta podríamos decir que es un cine de pocos recursos...

C.D. Es que es distinto, AQUILEO fue la última película argumental que hice antes de TU REINARAS. Después de AQUILEO viene toda una etapa documental y de comerciales. En AQUILEO hubo una serie de fallas con los actores que me dejaron marcado. Al volver al argumental, entonces me dediqué al trabajo con los actores. También hay que considerar los guiones. En AQUILEO, la fiesta es una bacanal donde participan todos, los protagonistas, los bandidos, las prostitutas. Está hecha con todo, es un acontecimiento colectivo desde el guión. En TU REINARAS, los integrantes de la fiesta pasan a segundo plano y nos dedicamos a tres personajes, a mostrarlos a través de los diálogos. La fiesta se crea como un entorno para que se conozcan el alcalde y la reina. Todo va encaminado a crear un conflicto entre ellos. Quería dosificar los elementos de tal forma que no faltaran ni sobraran,

El equipo de AQUILEO VENGANZA, filmada en escenarios colombianos.

mostrar los personajes de manera creíble, o sea que la cámara privilegió a los personajes con respecto al entorno. Lo que pasa es que aquí se destaca con más fuerza la importancia de la óptica. Al comienzo de la película la cámara estuvo todo el tiempo quieta, se describe el ambiente, la procesión, el estandarte, el alcalde, los elementos que nos ubican rápidamente en el pueblo. Después durante toda la película es de una sobriedad impresionante, casi ni se mueve. Se trataba de desprenderse del uso atolondrado de la óptica. Tú ya la conoces, sabes qué resultados te puede dar el uso del zoom, o un 220, pero no los puedes usar indiscriminadamente. En TU REINARAS se trataba más bien de pulsar la dramaturgia, como un proceso de aprendizaje entre la realización de GAMIN y lo que estamos trabajando actualmente sobre el transporte en Bogotá, LA GUERRA DEL CENTAVO.

Sí, pero de pronto la narración se infla como tratando de meter a la fuerza los elementos del final, el tiroteo, la reacción de la reina. Entonces el alcalde y la reina se sienten falsos, no porque no existan personajes así en la vida real, sino porque la película no ha creado un ambiente que los haga reales.

C.D. Hubiera podido terminar la película en la escena donde sacan a los melenudos de la fiesta, pero después del momento en que el alcalde se queda solo bailando con la reina y se convierte en un autómata, empieza un ejercicio de desdoblamiento de los personajes, para mostrar su cara oculta y plantear significados adicionales. Poder mostrar esta doble actitud de los colombianos, de ser uno frente a la sociedad y otro frente a sí mismo. Tan brusco e impactante es lo que sucede al final, como cuando se descubre en un pueblo que el caballero del Santo Sepulcro, borracho, le da un botellazo a una prostituta y arma un escándalo. El otro aspecto es que todas esas reinas de colegitos, que luego van a la universidad y llegan al pueblo y son las reinas de la piña y el coco, tienen una experiencia muy distinta a la que muestran. Aparecen muy a la Virgen María, debe ser un dechado de virtudes y luchar por la niñez desamparada, y sin embargo, eran niñas que se perdían por ahí, en los solares, se iban para vespertina a toda clase de piruetas sexuales. Esa doble vaina yo la conozco. Por eso se hizo el desdoblamiento rápido y violento de los personajes. Pero estoy absolutamente convencido, por la reacción de los espectadores, de que ha desencadenado una serie de significados ocultos, por eso decía en una entrevista: "Ni el macho es tan macho, ni la virgen es tan virgen". El guionista, Antonio Montaña, no quería ese final. El quería terminar cuando sacaban a los melenudos, pero a mí me parecía que eso no agotaba a los personajes, ni finalmente el conflicto quedaba desarrollado. El hecho de que la reina hable como caleña es un acto frío y racional, e implica que la reina seguramente estudia en una universidad bogotana, en donde habrá metido más de una vaina rara y ha tenido contacto con cierto tipo de gentes, y por eso esa manera de

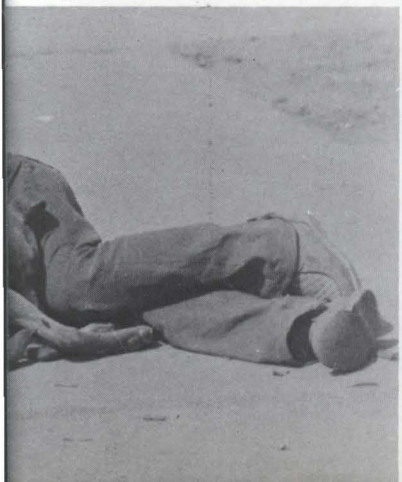
hablar un poco lunfarda, porque ha tenido contacto con drogas o con una serie de cosas. Entonces esa vaina es un ejercicio violento, en el cual yo mismo no pretendo dar explicaciones en ese sentido. Habría que entrar en una serie de análisis posteriores a la película, pero tiene la virtud que queda viva y no cierra el ciclo.

Estos finales tremendistas, son una constante en sus películas. En GAMIN, la manifestación se siente como un hecho inflado. Es como una preocupación por meter el elemento político, por hacerlo explícito. En CORRALEJAS aparece cuando usted decide introducir una serie de cuadros estadísticos donde se presentan cifras que no tienen nada que ver con la realidad que la película ha venido trabajando.

C.D. Bueno, en GAMIN es evidente. Se manipula una narración de tipo documental por medio de un montaje alterno que desemboca en la maestra, para que hable de la primera independencia de España, y después caer, con toda una intención ideológica, en un contraste con la situación actual, y con las fuerzas que se mueven para una lucha de independencia actual. Hay un momento en que la película se bifurca, pero es algo intencional, para mostrar de otra manera, que la sociedad que produce esos niños, es capaz de producir también esa manifestación. Afortunadamente esa manifestación pasó por la carrera décima, donde habían ocurrido la mayor parte de los hechos de la película. Yo veía esa manifestación como un río que lavaba. De ahí la insistencia en las prostitutas, por eso el "zoom back" durante la manifestación, mostrando a las prostitutas y a los gamines, porque esa manifestación los envuelve y se los lleva. En este sentido, es un final triunfalista, pero traía una honda preocupación desde CORRALEJAS: no caer en el fatalismo. Hay una cosa racional, una preocupación por dejar en claro ciertos aspectos ideológicos, que puede chocar con la forma de trabajar del arte y meterse en terrenos de la sociología. Ustedes tienen razón cuando dicen que hay que buscar soluciones cinematográficas para mostrar ciertos problemas. Una toma puede mostrar un universo y las cifras hay que dejárselas a los sociólogos. Si en este momento yo hiciera GAMIN o CORRALEJAS de nuevo, no aparecerían las cifras de distribución de la tierra, sino que buscaría dentro de lo específico cinematográfico, algo que signifique lo mismo. Por eso, en esta entrevista yo personalmente hablo de manera distinta a como hablaba antes.

¿Cómo fue el proceso de GAMIN? ¿Ustedes hicieron una investigación previa al rodaje, y cómo fue el acercamiento al gamín real?

C.D. Desde luego, GAMIN surgió de ver los niños en la calle, porque para mí esa es una manifestación que resume todos los problemas sociales de Colombia. Me dije que algún día haría una película sobre ésto. Cuando se dieron las condiciones, empezamos Joyce y yo a trabajar. Al principio no queríamos tener preconceptos sobre nada, queríamos meternos vírgenes a hacer la película. Durante seis meses estuvimos con la Cruz Roja Juvenil, que tenía unos



Niños de este mundo.

"Es una manifestación que resume todos los problemas sociales de Colombia".

Otra imagen de GAMIN.

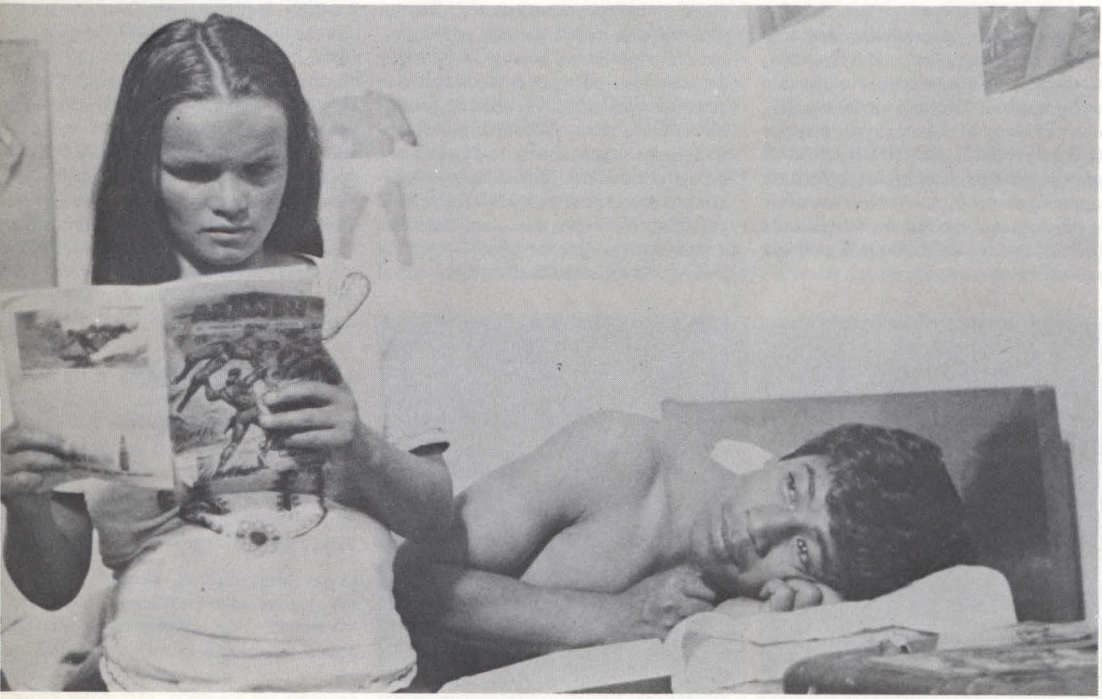
ogramas de asistencia para gamines, fuimos concediéndolos, hasta que nos cimos amigos de muchos. Pinocho e un personaje apasionante desde el mienzo, nos atrajo y empezamos a guirlo con la cámara, a hacerle entrestas. ¿Qué vas a hacer hoy?, era la egunta más corriente que le hacíaos. Entonces él nos decía y lo seguíaos con la cámara por los lugares onde comía, donde dormía, donde se vertía. El nos llevó a conocer a sus adres, a sus abuelos.

En el momento en que coges la ámara y empiezas a seguir a Pinocho eja de existir la virginidad, al menos la irginidad visual. Hay escenas como el espertar, donde la cámara se sitúa al tro lado de la calle y con un tele se ira lo que está ocurriendo. Cuando o coloco la cámara en un lugar o en tro, estoy proponiendo siempre una anera de mirar los personajes. ¿Cómo ie el acercamiento visual, eran consientes los gamines de que los estaban lmando?

C.D. Hay que aceptar que la mayoa de las escenas se hicieron con cámaa oculta. En la cuestión de las hamburguesas la cámara está al otro lado de la calle. En la escena de las prostitutas, hacia el final de la película, la cámara está oculta en una camioneta, con un aparato especial para ponerla y quitarla. En algunas circunstancias no se podía filmar con "candid camera", y entonces venía un acercamiento, una amistad. La cámara ya no era una intrusa, era un apéndice del amigo. El uso del tele era para no afectar la espontaneidad de ciertos momentos, como el despertar de Pinocho en la carrera décima. Sabía que apenas sintiera la cámara empezaría a reírse. Ustedes pueden notar que en las escenas del comienzo hay una especie de timidez, de coqueteo con la cámara. Pero después, como en la montaña rusa, la cámara no se siente, ya existe cierta familiaridad con ella. Después algunos de ellos estaban convencidos de la necesidad de filmar, se sentían como figuras del cine, les gustaba actuar para la cámara.

¿Cómo influyeron las experiencias del primer rodaje en el proyecto del largometraje? ¿Ya estaban más claros los objetivos, lo que querían decir?

C.D. Cuando iniciamos el rodaje de Pinocho, teníamos un punto de vista si se quiere pequeño burgués, una especie de conmiseración. La primera vez que vimos salir de las alcantarillas cabezas de niños, fue desastroso. Posteriormente, en ese descenso a los infiernos nos fuimos como insensibilizando. La visión se fue desprendiendo, se fue distanciando y nos permitió analizar las cosas más fríamente. Desde el rodaje de Pinocho nos dimos cuenta de que la problemática del gamín no se agotaba en la infancia. Entonces, en la segunda etapa, se empezaron a estudiar los casos más característicos con entrevistas, tanto de los 13 y los 14 años, como los casos de muchachos más grandes. Así nuestro punto de vista fue variando, se volvió más descarnado. Lo que pasa es que uno empieza a aprender dónde radica la esencia de las cosas. Al principio, uno filmaba y filmaba, después nos fuimos centrando en las cosas más significativas en la vida del gamín, lo que mejor lo define. Sobre todo, poco a poco nos fuimos impregnado del modo de ver la vida de ellos, nos fuimos acercando a su manera de ser. Lo importante era que nos permitieran



"La problemática del gamín no se agota en la infancia".

trabajar lo más cerca posible de ellos. Ese es el cambio fundamental que se va operando hasta llegar a los más grandes y a Dora.

En ese momento usted conocía el método de trabajo de Silva y Rodríguez en CHIRCALES, o de Ospina y Mayolo en OIGA VEA. ¿Cuál era su posición ante esas otras alternativas para el cine documental?

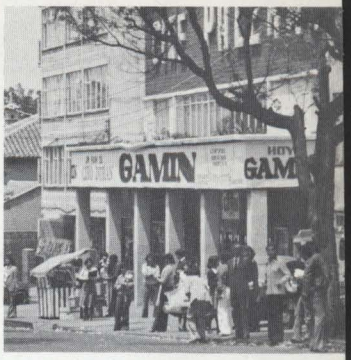
C.D. Bueno, en el caso de CHIRCALES hay un método antropológico-científico que dirige la obra. Ese método no funcionaba en el caso de GAMIN. Partamos del principio de que no tengo prejuicios. Me acerco a la realidad como un cineasta se va acercando a ella y la va filmando. A GAMIN se le atacó por estar manipulando la realidad, y yo no estaba manipulando nada. Se hicieron dos puestas en escena, puesto que yo no iba a dejar de mostrar algunos problemas simplemente porque tenía que recurrir a la puesta en escena. El robo de la cadena y el robo del carro se hubieran podido mostrar a través de entrevistas, y tal vez a la crítica le habría gustado más, le habría parecido más honesto. Pero a mí me parece que esos métodos de distanciamiento no se pueden usar a la topa tolondra. Cuando uno se distancia es para producir una reflexión. Esos robos, tratados con entrevistas, hubieran roto el estilo, que de todas maneras se rompe en esas escenas, por el hecho de filmarlas de cerca y no con tele.

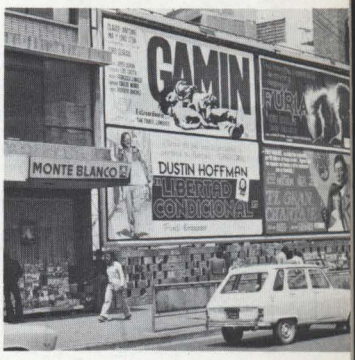
De "gamina" a prostituta.

En CORRALEJAS ocurre algo parecido a lo que nos cuenta como experiencia básica de GAMIN. Ustedes iban filmando lo que veían, y después, en la sala de montaje, organizaban el material filmado. No había investigación previa, estaban vírgenes al llegar a rodar.

C.D. CORRALEJAS son cuatro días, en cambio GAMIN son muchos meses. El primer día de filmación nos aplastó el espectáculo. Después pudimos ir distanciándonos hasta distinguir al patrón, a los peones. Pero al llegar sólo sabíamos lo que había publicado la prensa, unos reportajes excelentes de Germán Castro Caycedo. Lo que pasa es que a través de una información de prensa no se empapa uno de esa realidad como estando con ellos, con la misma gente. Además, hay otra cosa que alguna vez se planteó como teoría para hacer cine, y es dejar que la realidad lo invada a uno y le dicte el estilo para hacer una película. Queríamos que la realidad se nos impusiera, nos empapara, o sea que cuando la cámara empezó a rodar, casi que estábamos haciendo periodismo. Para mí CORRALEJAS es más reportaje, más espontánea, la cámara es muy nerviosa. La cámara en GAMIN busca ser más tranquila, a veces se pega a una cosa, y si se hace un zoom, se hace lo posible para que no aparezca, se trata de ser lo más calmado posible, como si se analizara lo que está sucediendo. Ahora, en CORRALEJAS la mayor conciencia vino ya en la mesa de edición, cuando empezamos a ver todo el material y a hacer una clara diferencia entre las clases sociales, a ver las causas de ese fenómeno, el analfabetismo, el desempleo.

¿No será más bien que en cine la virginidad, es una fuente de ceguera y lo mejor es investigar previamente, tener claro lo que se quiere decir? Porque en realidad el realizador se refleja desde el momento mismo de elegir un encuadre.





En Bogotá y en París, GAMIN en las pantallas comerciales.

CORRALEJAS DE SINCELEJO: "un reportaje noticioso".

Filmación de TU REINARAS, 1980.

C.D. Bueno, la virginidad total no existe. Obviamente, si abandonas todo no serías un cineasta, porque por tu formación responden una serie de experiencias, de influencias. Pero estas influencias, estas experiencias, hay que reorganizarlas en función de un lenguaje propio. Si fuéramos a hacer LOS FLAGELANTES ahora, el método sería distinto al que empleamos en CORRALEJAS y en el primer rodaje, algunas escenas de flagelantes que rodamos Mario y yo y que no hemos editado. Iríamos a buscar a los que se flagelan, para saber dónde están, si están en la plaza de mercado de Barranquilla o están vendiendo cositas en el Paseo Bolívar y ver su vida y que ellos mismos nos cuenten porqué se flagelan. Al ir a filmar, la manera de verlos no sería la misma que si llegáramos como personas ajenas y extrañas a lo que está ocurriendo. Esa sería la diferencia entre un reportaje noticioso y un documental hecho desde el punto de vista de los personajes. En este sentido acepto que el estilo se pueda ver afectado por la realidad. LA GUERRA DEL CENTAVO se puede hacer con el estilo lúcido y frío de Francesco Rosi. Hace tres años yo hubiera enfrentado este proyecto así, con un racionalismo casi científico. Hoy no, hoy creo que hay que buscar, que hay que escarbar nuestra realidad y encontrar el camino para expresarla, así estos caminos sean de pola y de tejo. Creo que hay que buscar una forma de ver, de acercarse a los problemas de aquí, que los muestren como son. Sé que eso conlleva una serie de búsquedas, en eso estoy ahora. Por eso yo decía en otra entrevista, que hay que olvidarse de cómo se hace cine en Hollywood, y en este sentido se afectan muchos críticos, que si la película no es como en Hollywood, no sirve. Además hay otro factor: una serie de palabras violentas de un italiano, no es lo mismo que un hijueputazo soltado por un colombiano. En la pantalla producen efectos totalmente diferentes sobre el espectador. Con el cine colombiano, pr primera vez, nosotros como realizadores, y los espectadores y los críticos, estamos leyendo la película con respecto a nuestra propia nacionalidad. Ahora con LAS CUATRO EDADES DEL AMOR nos hemos dado cuenta de esto. Si una mujer se levanta las faldas, o se acuesta, y es italiana, el espectador no la recibe ni la va a leer como si fuera una colombiana. Esto va a traer una variación tremenda en nuestra manera de hacer cine.

La crítica colombiana no aceptó a GAMIN. Se dijo que era una película miserabilista, donde se excitaban los sentidos del espectador con imágenes montadas de gamines, así como la pornografía excita los sentidos con imágenes de sexo. Se habló de pornomiseria, de deshonestidad...

C.D. Considero que no ha habido una crítica real a la película, sino una serie de epítetos contra el realizador. Me hicieron pasar muy malos ratos,

porque los comentarios fueron más que nada a nivel personal. Creo que en los críticos influyó mucho el hecho de que la película salió primero en Europa y venía cargada de comentarios elogiosos, entonces hubo algo así como "Ah por fuera te fue bien, pero en casa te jodes". Además la fuerza de las imágenes produjo un gran impacto emocional y no permitió un distanciamiento que posibilitara una crítica real. Tal vez ahora que la temperatura ha bajado, puede que se haga.

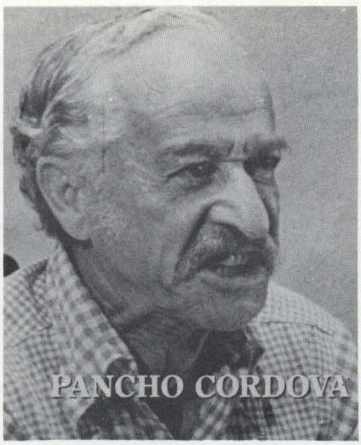
¿NIÑOS DE DOS MUNDOS qué signficado tiene en su obra? ¿Por qué no ha sido exhibida en Colombia?

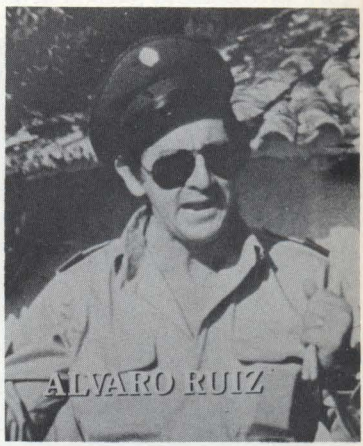
C.D. Cuando estaba haciendo la post-producción del largometraje GAMIN, en París, conocí a algunos franceses bastante avanzados en todo lo que es el estructuralismo. Ese contacto fue para mí muy provechoso. Empecé una serie de estudios de semiología, no solamente de la escuela francesa, sino de una escuela soviética que yo creo es de la República de Lituania. Cuando fui a hacer NIÑOS DE DOS MUNDOS, traté de hacer experimentaciones, la narración cinematográfica está sometida a experimentación. Se usa un Vivaldi-Bach, un concierto de Vivaldi transformado por Bach, que tiene un movimiento muy interesante, al cual sujeto toda la película. Primero tenemos la intervención histórica, representada en una especie de corifeo por el hombre que ha presenciado la revolución antifacista en la RDA. Cada vez que hay un avance en la revolución interviene esa música, que concluye en un final apoteósico cuando aparece el obrero colombiano, con el casco, al final. Después, el uso del silencio, en contraposición a la música. El silencio es el mundo del gamín y del desempleo, o sea esto, América Latina. El uso del blanco y negro por oposición al color es otra experimentación que hago en la película. En Colombia no se ha exhibido por fallas de sonido. La película fue producida totalmente en Alemania y los laboratorios de que disponemos aquí no tienen posibilidad de reparar la banda sonora.

Usted tiene una vasta experiencia en los festivales internacionales, no solamente como competidor, sino como jurado, ¿Cómo ve la participación en festivales?

C.D. Ese contacto es muy importante, porque es la única posibilidad de superar el ámbito meramente local, puesto que se trata de confrontar nuestra manera de hacer cine con las de otros países y con otros realizadores. Pero también tiene sus aspectos negativos, como es el hecho de dormirse en los laureles porque se reciban algunos premios. En este sentido una crítica orientadora y constructiva es importantísima. También la participación en festivales permite tener entrada en los mercados para buscar financiación y encontrar coproducciones. Por lo demás, los festivales no sirven sino para vender y comprar películas, son una feria.

Estrellas de México y Colombia en TU REINARAS (Las cuatro edades del amor).

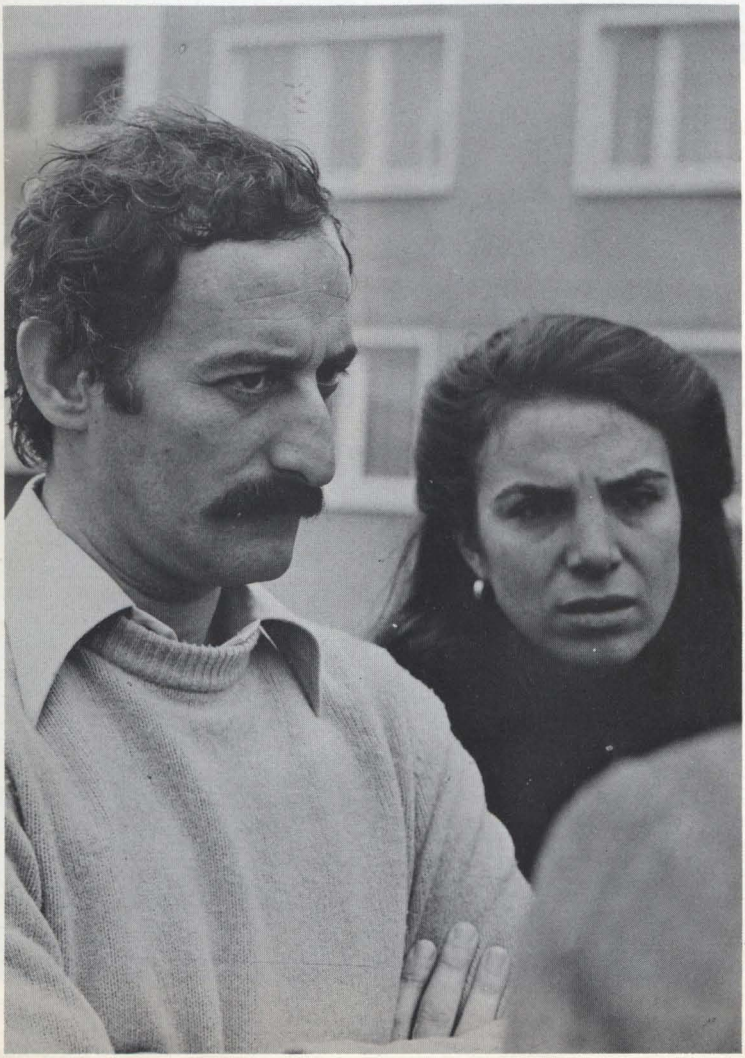




Con personal de la televisión de la RDA, Durán realiza NIÑOS DE DOS MUNDOS.

FICHAS TECNICAS

"Con el cine colombiano, por primera vez nos enfrentamos realizadores, espectadores y críticos a nuestra propia realidad".



LA PAGA

Dirección y Guión: Ciro Durán
Producción: Marcos Hernández, Rafael Uzcátegui y Marina Gil (Productores Asociados)
Fotografía: Raúl Delgado (UCCV)
Asistencia de Dirección: Teodoro Pérez Peralta
Asistencia de Fotografía: José Robles (UCCV) y Emilio Navarro (UCCV)
Producción Ejecutiva: Miguel A. Lasalvia y Orlando Rivas
Montaje: J. Garrido
Compaginación: Edelmira Páez
Secretaria de rodaje: Marina Gil
Dibujos: Abilio Padrón
Maquillaje: Miguel A. Casals
Actores: Alberto Alvarez, María Escalona, Luis Márquez Páez, Paco De la Riera, Luisito (niño campesino). Eduardo Mancera (TAC), Aníbal Rivero (TAC). Herman Lester (TAC). Rafael Vallejo, Neri Carrillo, Rafael Briceño (TAC), Eduardo Frank, Napoleón (campesino), Josefina Briceño, Andrés Ravelo, Elio Blanco, M. Cristina Quintero, Luis Rivas, Miguel A. Lasalvia, Orlando Rivas, Winston Rosales y Alfonso Rivas.
Formato: 35 mm, b/n
Duración: 40 minutos
1962

AQUILEO VENGANZA

Dirección y guión: Ciro Durán
Producción: Tiuna Films (Caracas) y Proa Films (Bogotá)
Fotografía: Abigail Rojas
Cámara: Luis Cuesta
Sonido: Leopoldo Orsali
Montaje: Nerio Ughi
Asistencia de dirección: Mario Mitrotti
Productor Ejecutivo: Miguel Torres
Escenografía y Vestuario: Bella Ventura
Secretaria de rodaje: Joyce Ventura
Asistencia de producción: Max Castillo y Carlos Miranda
Jefe de Staff: Miguel Rincón
Asistencia de Cámara: Gabriel Frade
Asistencia de Sonido: Julio Rodríguez
Efectos especiales: Luciano García y Víctor García
Maestro de Armas: Antonio Iglesias
Maquillaje: Guillermo Zorrilla y Joaquín Peirot

Música: Julio César Fumero, interpretada por el Trío Chicamocha
Actores: Carlos Muñoz, Camilo Medina, Rey Vásquez, Orlando Galas, Bertha Matijasevhic, Gabriel Londoño, Antonio Iglesias, Carlos Jues, Luis Hernández, Antonio Granados, Iván Popovitch y Víctor Tretz
Formato: 35 mm, b/n
Duración: 90 minutos
1967

CORRALEJAS DE SINCELEJO

Dirección: Ciro Durán y Mario Mitrotti
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda.
Guión: Ciro Durán
Fotografía: Luis Cuesta
Cámara: Ciro Durán, Mario Mitrotti y Luis Cuesta
Montaje: Manuel José Alvarez
Sonido: Elmer Carrera, Joyce Durán y Bella Ventura
Narración: Armando Plata Camacho
Formato: 35 mm, color
Duración: 15 minutos
1974

LOS FLAGELANTES DE SANTO TOMAS (material en proceso)

Dirección y Cámara: Ciro Durán y Mario Mitrotti
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda.
Fotografía: Luis Cuesta
Grabación de Sonido: Joyce Ventura y Bella Ventura
Formato: 35 mm, color
Duración: 10 minutos
Filmado en 1976

GAMIN (mediometraje)

Es estrenado en 1976 como mediometraje, con una duración de 40 minutos (ver ficha técnica del largometraje).

MAR TAYRONA

Dirección: Ciro y Joyce Durán
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda.
Fotografía: Luis Cuesta
Cámara: Ciro Durán
Producción Ejecutiva y Montaje: Joyce Durán y Bella Ventura
Sonido: Elmer Carrera (Icodes)
Compaginación: Elsa Maldonado
Títulos: Olher López
Formato: 35 mm, color
Duración: 10 minutos
1979

GAMIN (largometraje)

Dirección y Guión: Ciro Durán
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda. (Bogotá) y L'Institut National de L'Audiovisuel (París)
Fotografía: Luis Cuesta
Cámara: Luis Cuesta y Ciro Durán
Grabación de Sonido: Roberto Sánchez y Jorge Botero
Mezcla de Sonido: Elmer Carrera
Asistencia de Dirección y Foto Fija: Joyce Durán y Jairo Arce
Asistencia de Producción: Juan B. Meza y Gabriel Frade
Asistencia de Cámara: Roberto Sánchez y Simón Bonilla
Música: Francisco Zumaqué
Electricistas: Ernesto Rodríguez y Juan Ríos
Efectos ópticos: Euro Titres (París)
Formato: 35 mm, color
Duración: 110 minutos
1978

FOLCLOR DEL PACIFICO (material en proceso)

Dirección y Cámara: Ciro Durán
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda.
Fotografía: Luis Cuesta
Grabación de Sonido: Eduardo Castro
Asistencia de Dirección y Producción: Joyce Ventura
Formato: 35 mm, color
Duración: 12 minutos
Filmado en 1979

NIÑOS DE DOS MUNDOS

Dirección: Ciro Durán
Producción: Televisión de la República Democrática Alemana
Guión: Ciro y Joyce Durán
Cámara: Gerhard Dusi
Sonido: Henrik Hillner
Música: Paul Dühmert
Montaje: Margarita Konig
Producción Ejecutiva: Martin Eigenwilling
Asistencia de Dirección: Joyce Durán
Asistencia de Cámara: Monika Fechner
Asistencia de Producción: Andreas Bertz
Asistencia de Montaje: Ina Kiausch
Traductor: Oscar Tamayo
Consejero de Redacción: Barbel Wandel
Formato: 16 mm, color
Duración: 30 minutos
1979

TU REINARAS (Distribuida como LAS CUATRO EDADES DEL AMOR)

Dirección: Ciro Durán
Producción: Producciones Cinematográficas Uno Ltda.
Guión: Antonio Montaña
Fotografía y Cámara: Herminio Barrera
Sonido: Eduardo Castro
Montaje: Ciro y Joyce Durán
Música: Discos Phillips de Colombia y Sonolux
Actores: Pancho Córdoba, Carmenza Gómez, Alvaro Ruiz, Mario Ruiz, Luis Alberto García e Iván Montoya
Formato: 35 mm, color
Duración: 27 minutos
1981

PROGRAMACION

VIERNES 12 de Junio

3:00 pm	La Paga
	Aquileo Venganza
5:00 pm	Corralejas
	Mar Tayrona
7:00 pm	Selección de Cuñas
	Niños de Dos Mundos
	Flagelantes de Santo Tomás
	Folclor del Pacífico
9:00 pm	Gamín
	Niños de Dos Mundos

SABADO 13 de Junio

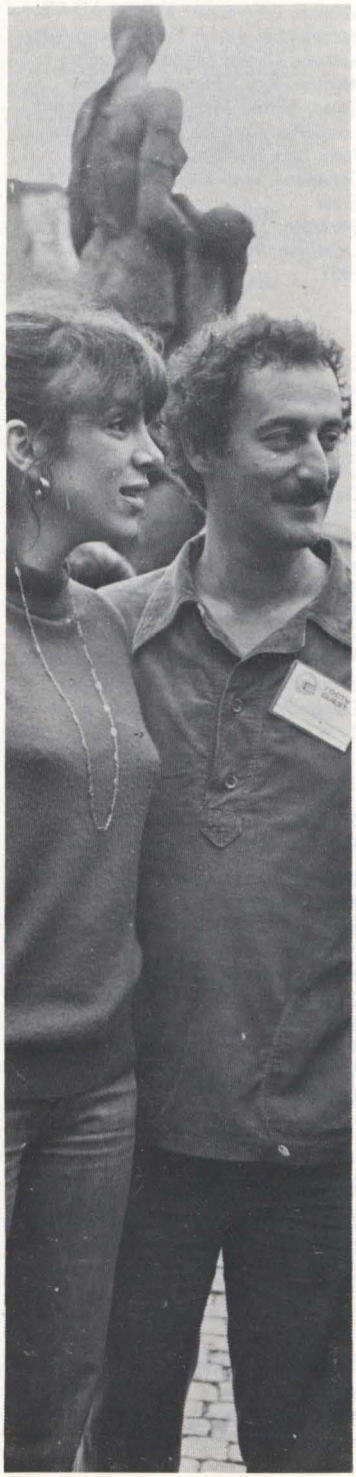
5:00 pm	La Paga
	Tú Reinarás
7:00 pm	Gamín
	Niños de Dos Mundos
9:00 pm	Aquileo Venganza

DOMINGO 14 de Junio

3:00 pm	Corralejas
	Mar Tayrona
	Flagelantes de Santo Tomás
	Folclor del Pacífico
	Selección de Cuñas
5:00 pm	Gamín
	Niños de Dos Mundos
7:00 pm	Aquileo Venganza
9:00 pm	La Paga
	Tú Reinarás

LUNES 15 de Junio

12 m	Coloquio con Ciro Durán



UNA BELLA CAUTIVA, SU UNICA ARMA... SU CUERPO
EUROAMERICA FILMS
RAFAEL CULZALT
Presenta una
Producción de
CARRETA FILMS
Fuga
CON: RODRIGO OBREGON
ELEONORA VALLONE
FRANKY LINERO
ROBERTO REYES
HUMBERTO ARANGO
Musica: LUIS ANTONIO ESCOBAR
Director: NELLO ROSSATI

Salón XX: Arte y Cultura en su más alto nivel

SALON XX: un aporte fundamental del Banco de Colombia y el Grupo Grancolombiano al arte y la cultura, en un marco de indudable jerarquia.

salon XX

BANCO DE COLOMBIA
GRUPO GRANCOLOMBIANO
Unicentro