

CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 9





CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.E.
Augusto Ramírez Ocampo

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
Isadora de Norden

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL
Claudia Triana de Vargas

"CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO"

No. 9 - febrero de 1983

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital
Cra. 7 No. 22-79 Tel.: 837818 y 826361
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
ALBERTO LEON
MARTA ELENA RESTREPO

Entrevista
ALBERTO LEON
HERNANDO SALCEDO SILVA

Diseño y Diagramación
MARTA GRANADOS



Luis Alfredo Sánchez. New York, 1964.



Carlos Lleras Restrepo, Mario Vélez y Luis Alfredo Sánchez. Bogotá, 1972.



Luis A. Sánchez, 1983.

Luis Alfredo Sánchez

Luis Alfredo Sánchez, es uno de los cinematografistas que trabaja ya como profesional en los años 70. Sus primeras realizaciones como "El oro es triste", "El cuento que enriqueció a Dorita" y "La patria boba", causaron gran impacto en Colombia y fueron objeto de largas discusiones en medios periodísticos y políticos. Este hecho reviste importancia en el panorama de la historia reciente del cine nacional, especialmente, si se tienen en cuenta las circunstancias en que se produjeron tales obras.

Dentro de la modalidad del "Sobreprecio", —medida de apoyo gubernamental al cine colombiano—, en una primera etapa, que va de 1972 a 1976, se produce una gran avalancha de cortometrajes, que tienen garantizada su exhibición al lado de largometrajes de distribución comercial internacional. Aquel cine impuesto al espectador rara vez logra motivar su participación, siquiera emocional y mucho menos crítica, por razones que van del primitivismo técnico hasta la simplicidad temática, distantes, por lo general, de los intereses del público.

Frente a esta problemática de "ausencia de público", surge una nueva generación de cinematografistas. Ellos se debaten en torno a la función social, ideológica y política del cine, y de la eficacia del Sobreprecio o de otras formas de producción, como el "cine marginal", para cautivar una audiencia real y propia.

De aquella "generación política" se destaca Luis Alfredo Sánchez cuando logra, de manera insólita, arrancar una respuesta al espectador impenetrable del Sobreprecio: le muestra un cine que con la fuerza y la inmediatez del reportaje periodístico, refleja su realidad, su actualidad. Le agrade con sus propios problemas, mediante un lenguaje impactante y emotivo, con una temática oportunamente escogida, que involucra al público en la discusión sobre hechos de enorme trascendencia en el país.

Sin que esta nota pretenda evaluar la madurez estética o política del director, es bueno señalar que el trabajo de Sánchez, incluido su primer largometraje, merece una atenta investigación por parte de los Cuadernos de cine colombiano.

Biofilmografía de Luis Alfredo Sánchez

1941. Nace en Palmira, Valle, el 13 de enero.

1946. Inicia sus estudios de primaria en el colegio Caldas y luego en el colegio Champagnat de los Hermanos Maristas, ambos de Palmira, donde permanece hasta 1950.

1950. Las circunstancias políticas de la época obligan a sus padres a trasladarse a Bogotá.

1951. Estudia el bachillerato en el colegio Municipal, donde permanece hasta 1957, cuando es expulsado por actividades políticas en la época del general Rojas Pinilla.

1957. Termina sus estudios en el colegio Nacional de San Bartolomé. Trabaja en los festivales del libro, dirigidos por el poeta peruano Manuel Scorza.

1959. Participa en el Cine-Club de la Alianza Colombo-Francesa, de Bogotá.

1960. Viaja al Perú, donde permanece un año. Luego recorre Bolivia, Chile, Argentina, Brasil y Uruguay.

1961. Regresa a Colombia y trabaja con los hermanos Pinzón en la emisora Mil 20, en su programa radial "Kilómetro Cero". Se dedica por completo a las actividades periodísticas. Es elegido directivo del Colegio Nacional de Periodistas; traba-

ja en la HJCK y es director de noticias en Mil 20; colabora con la agencia de prensa FrancePress.

1964. Viaja a Argelia para asistir como delegado de Colombia al Primer Encuentro Internacional de Periodistas Jóvenes, coordinado por la Organización Internacional de Periodistas. Recorre Europa. Por mediación del periodista Marco Tulio Rodríguez es invitado a un seminario internacional de periodismo en Leipzig, Alemania. Este mismo año viaja a la URSS e ingresa en la Universidad de Lomonosov a la Facultad de Periodismo y adelanta estudios de literatura e idioma ruso.

1965. Ingresa al Instituto de Cinematografía de la URSS, a la Facultad de Dirección y alterna sus estudios con el trabajo periodístico en la radio de Moscú, la Agencia de Prensa Novosti y en la Editora Paz y Progreso, donde realiza traducciones del ruso al español.

1966. Continúa sus estudios de cine y realiza su primer trabajo experimental con la actriz Helena Soloviev y con el fotógrafo cubano Lupercio López. En el verano de ese mismo año viaja a Suecia y conoce al director Ingmar Bergman



Natasha Iartousky de Sánchez, Luis A. Sánchez y amigos.

durante los ensayos para el montaje que hiciera el sueco de la obra de Ibsen, "Edda Gable", en el Teatro Nacional Sueco.

1967. Regresa por algunos meses a Colombia e inicia un proyecto cinematográfico no concluido, sobre la cultura de San Agustín. Regresa a la URSS a continuar sus estudios de cine. Entre sus compañeros en el instituto, figuran el soviético Nikita Mijalkov, la actriz Vika Feodrova, los mexicanos Sergio Oljovich y Gonzalo Martínez, el italiano Fabio Cochi, Elionka Tissé, hija del camarógrafo Edward Tisse.

1968. Participa en el montaje y actúa en la obra de Bertolt Brecht, "La ópera de los tres centavos", dentro de sus programas de estudio en el instituto de cine. Ese mismo año es nombrado corresponsal del diario "El Espectador".

1969. Viaja a Italia y Francia. Inicia sus prácticas de cine en MOSFILM durante el rodaje de "Lika, el amor de Chejov", del realizador soviético Serguei Yutkevitch. Durante seis meses asiste al rodaje, montaje y sonorización del filme, cuya protagonista principal es la actriz francesa Marina Vlady.



El día de su grado en Moscú, 1970.



Festival del Libro. Bogotá, 1960.



Leningrado, otoño de 1969.



Moscú, 1964.

1970. Termina sus estudios de cine en Moscú y recibe su diploma de manos del director Mark Donskoi. Sus trabajos fueron, en lo teórico, un ensayo sobre Chejov en el cine; sobre teatro, la actuación y montaje con sus compañeros de curso de "Los Decembristas", obra del teatro ruso; en cine, la realización de la película "Leningrado", filmada en esta ciudad sobre su historia y su arte y ciertos recuerdos históricos de una lejana presencia de Colombia allí, a través de viajeros y museos. El filme recibió un galardón en la muestra de películas estudiantiles y experimentales que organiza anualmente el Instituto de Cine. Ese mismo año recibe de la Agencia de Prensa Novosti, el patrocinio para realizar un filme sobre Moscú, tal como lo ven los extranjeros allí radicados. Surge entonces el documental para la BBC, "Moscú a primera vista".

"Leningrado" recibe una mención en el Festival de la Juventud y los Estudiantes en Sofía, Bulgaria.

1971. Regresa a Colombia y de inmediato se vincula a la actividad cinematográfica del país. Su película "Leningrado" recibe el primer premio en el

Festival de Cine de Cartagena. Dirige la cine-revista Cine-Noticias, un noticiero fílmico del cual se hicieron 14 números, de 10 minutos cada uno, quincenalmente. Junto con otros colegas funda la Asociación de Cinematografistas de Colombia, ACCO y es elegido secretario general. De esta entidad se retira por razones personales años después.

1972. Realiza "Blanco y negro", un documental para el Instituto de Crédito Territorial (Incredial), el que obtiene una amplia acogida por parte de la crítica, siendo premiado en la muestra de cine sobre temas urbanos y arquitectura, organizada por la Cepal y se exhibe en la TV de Holanda. Alterna su trabajo cinematográfico como profesor de la Facultad de Periodismo en la Universidad de América de Bogotá. Sus documentales "Leningrado" y "Moscú, a primera vista" se exhiben en las salas comerciales del país.

1973. Trabaja en el proyecto del documental "El oro es triste" y viaja con ese motivo a Barbacoas, Nariño. El filme es cuestionado por la Junta de Censura que lo clasifica para mayores de 18 años, decisión que ocasiona una crisis



en la institución y la renuncia, por tal motivo, de uno de sus miembros, el escritor Hernando Valencia Goelkel. El documental causa un verdadero impacto en el país, siendo cuestionada la decisión de la junta por distintos medios de comunicación, a través de sus columnistas como es el caso de Daniel Samper, Enrique Santos Calderón y el poeta José Umaña Bernal. "El oro es triste" recibe el primer premio en el Festival de Cine de Cartagena. La película va al exterior y es premiada en los festivales internacionales de Moscú, Leipzig, Berlín, Lyon, Karlo Vary, Cracovia, Lille. Ese mismo año viaja a Europa y el filme es exhibido en la televisión sueca, holandesa, alemana y soviética. Actúa como jurado en el Festival de Cine Joven, en Berlín oriental, durante el Festival Mundial de las Juventudes y los Estudiantes.

El mismo año se realiza "El cuento que enriqueció a Dorita", documental sobre la niña milagrera de Piendamó, siendo adaptado para el filme un texto del poeta Jorge Zalamea, "El sueño de las escalinatas". El filme es enviado al Festival Internacional de Oberhausen en Alemania y es exhibido,

igualmente, en varios países de Europa.

1974. Realiza el filme "La patria boba", una crítica a los reinados de belleza, despertando una gran polémica periodística. Participa como "fiscal" en el programa de TV "El Juicio" y se presenta su película como "testigo" principal. En Cartagena, durante el festival de ese año, se desata otra polémica entre quienes la defienden y quienes la consideran insultante para la ciudad. La película ha sido exhibida en Caracas, Madrid, París, Roma y Praga, y es adquirida por la Cinemateca Nacional de Venezuela.

Efectúa durante el mismo año para el Instituto Colombiano de Desarrollo Social y la televisión de Holanda, "El Río", una visión del río Magdalena a través de épocas y regiones, y "La Guajira", otro documental para Icodes. Las dos películas reciben menciones en el Festival Internacional de Cine de Taskent.

Dirige la especialidad de cine en la Facultad de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

1975. Inicia un proyecto cinematográfico sobre Chambacú, el barrio marginado de Carta-

gena, el cual quedó inconcluso. Trabaja en una adaptación cinematográfica de la novela de Manuel Mejía Vallejo, "El día señalado". Realiza "El arte y lo humano", un documental sobre el arte religioso en Colombia, desde la época de la Colonia hasta nuestros días; trabajo por encargo institucional. El filme recibe amplia acogida por la crítica y es adquirido por la televisión española.

1976. Trabaja en un proyecto para un filme sobre una historia del arte político en Colombia, con Eugenio Barney Cabrera. El proyecto se convierte en realidad con el título de "Arte y política". Es censurado por subversivo según la Junta de Clasificación, que se abstiene de clasificarlo y gracias a la intervención de la entonces directora de Colcultura, Gloria Zea de Uribe, es finalmente admitido, lo que permitió su exhibición pública. El filme recibe una mención especial en Leipzig, Alemania y es adquirido por la Cinemateca Nacional de Venezuela. El Instituto Colombiano de Cultura lo escoge para representar a Colombia en la XIV Bienal de São Paulo, Brasil, junto con la obra del pintor Santiago Cárdenas. Ese



Sánchez con el director italiano Bruno Burscht Leipzig, 1973.



Sánchez con el corredor de carros Roberto Guerrero. Londres, 1980.



Filmación Paro Cívico. Bogotá, 1977.

mismo año Gabriel García Márquez le cede los derechos de su cuento "La siesta del martes" y trabaja en una adaptación de esta obra para el cine, con miras a un largometraje, proyecto no realizado. "El oro es triste" recibe una mención especial en el primer Festival de Cine de Colcultura.

1977. Inicia con el escritor Jairo Aníbal Niño trabajos para un guión sobre un boxeador colombiano, emigrante en Venezuela y con tal motivo viaja a Caracas, donde es invitado por el periodista José Hernán Briceño y el relacionista del Museo de Bellas Artes de Caracas, Carlos Maldonado Bougoing a radicarse en Venezuela. Regresa en agosto al país y en septiembre filma los acontecimientos relacionados con el paro cívico sindical, hecho social y político que conmoviera a los colombianos; trabajó con el propósito de realizar un documental sobre el tema; proyecto inconcluso. Regresa nuevamente a Caracas donde se radica durante un tiempo y filma su primer trabajo en ese país, con el fotógrafo colombiano Sergio Cabrera y la sonidista Leila El Gazi, un filme sobre el pintor venezolano Alirio Rodríguez.

La Cinemateca Nacional de Venezuela organiza una muestra de sus películas y propone al Museo de Bellas Artes una película sobre el primer Encuentro Iberoamericano de Artes Plásticas.⁴ La institución y el Ministerio de Información aceptan financiar el proyecto: "Viva el color".

1978. Se termina la realización de "Viva el color", un medimetroje ampliamente comentado por la prensa venezolana, el filme se estrena en la Cinemateca Nacional de Venezuela, con la asistencia del presidente de entonces, Carlos Andrés Pérez. El Museo de Bellas Artes edita un catálogo a la película con una presentación del director de la Cinemateca Venezolana, Rodolfo Izaguirre. Recibe un premio especial de la crítica de Caracas, el primer premio en el Festival de Cine de Barcelona, España y es declarado fuera de concurso en el Festival de Cine de Moscú. Es adquirido y exhibido por la TV de Boston, canal cultural.

1979. Regresa a Colombia y su filme "Viva el color" es exhibido comercialmente en el país, recibiendo el primer premio en el Festival de Cine de Colcultura. La película es

escogida para representar a Venezuela en el Festival Latinoamericano de Cine de La Habana. Trabaja en colaboración con el periodista Jorge Nieto, en un guión sobre el tráfico de drogas en La Guajira, sin filmar.

Realiza por encargo del entonces presidente de la Cámara de Representantes, Jorge Mario Eastman, una película sobre ocho poetas colombianos, "Palabras de poeta", siendo invitada por la Organización de Estados Americanos para una exhibición en el recinto de la Unión Panamericana. El filme es adquirido por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Filma, por encargo institucional, un documental sobre la construcción de los "Puentes para Bogotá".

1980. Escribe un guión argumental para un largometraje, sobre un fotógrafo de pueblo, titulado "La Virgen y el fotógrafo". El guión es galardonado en el concurso de guiones, organizado por la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE. Viaja a Europa y filma un documental en Londres sobre el corredor de Fórmula I Roberto Guerrero. A su regreso al país, se dedi-



Filmación de "Moscú a primera vista", 1969.



Sánchez con la actriz alemana Britta Gersh. Berlín, 1973.



Germán Pinzón, Hais González y Sánchez, 1970.



Filmación "Palabras de Poeta", 1979.



ca a preparar la realización del largometraje "La Virgen y el fotógrafo" solicitando un préstamo a FOCINE.

1981. La película "Viva el color" es invitada para ser exhibida en el Museo de Arte de Nueva York, el mes de marzo. En mayo, la Universidad de Nueva York organiza una muestra de sus películas, "El oro es triste", "El cuento que enriqueció a Dorita" y "Viva el color". Se elaboran un catálogo y un afiche, especiales para la muestra.

Repuesto de una grave enfermedad, inicia el rodaje, en diciembre del 81 y enero del 82, de su primer largometraje "La Virgen y el fotógrafo". El resto del año lo dedica a la postproducción del filme. Paralelamente a su actividad cinematográfica, el realizador ha ejercido a lo largo de estos años, aunque de manera esporádica, el periodismo y la crítica cinematográfica en revistas, periódicos y en publicaciones especializadas.

Actualmente se propone terminar un viejo proyecto inconcluso sobre los acontecimientos del paro cívico de 1977, "Paro"; el inicio de un nuevo guión para un segundo largometraje y el estreno nacional e internacional de "La Virgen y el fotógrafo".



Entrevista con Luis Alfredo Sánchez

CINEMATECA. —A todo artista le interesa encontrar los móviles o la fuente de su vocación, respecto a su arte determinado. ¿Cómo se define esto en Luis Alfredo Sánchez?

Luis Alfredo Sánchez. —Siempre me he hecho la misma pregunta, porque yo no vengo de familia de cineastas ni de gente con tradición en artes visuales. Me empecé a aproximarme al cine como espectador y recuerdo que fue desde muy temprana edad; fui un cineasta asiduo en el pueblo donde nací, en Palmira. La gran ilusión era ir a matinal todos los domingos. Inclusive algunas veces contra el querer de mis padres me iba a matiné, que eran películas para un público más adulto. También recuerdo que alguna vez —tendría 7 u 8 años—, hice con una cajita de madera una pantalla y recortaba las tiras cómicas, Pepita y Lorenzo, las ponía en orden de secuencia, y me quedaban unos rollos que colocaba dentro de la cajita con una vela o una linterna atrás y empezaba a girar el eje, entonces la tira cómica pasaba por la ranura de la pantalla. Eso se lo mostraba a mis tías —yo me crié con una cantidad de tías, en una familia totalmente patriarcal de

Palmira—, y ellas miraban con mucho desdén el supuesto ingenio del niño. Esa es la única referencia psicológica de cómo llegué al cine. Después, cuando nos trasladamos a vivir a Bogotá, vi mucho cine en el Teatro Lux, casi todos los días, o tres veces a la semana me escapaba del colegio, el San Bartolomé Nacional y me iba al Lux. Recuerdo mucho ese teatro porque daban dobles de películas francesas e italianas, en su gran mayoría, pero creo que era una simple alternativa que se me presentaba; no iba porque tuviera un deliberado interés por el cine; además, porque eran películas para mayores de 18, era la época de Eleonora Rossi Drago y Rossana Podestá y todas esas mujeres bellísimas y yo era célibe en esa época, así que era una aproximación a las mujeres. Yo pienso que eso me empezó a condicionar inconscientemente, tanto cine que vi; considero que he visto mucho y que despertó en mí esa inquietud posteriormente.

C. —Esa era su relación directa con el cine, pero muy seguramente hay otras actividades afines, como la literatura, el teatro, que lo condujeron a hacerlo.

L.A.S. —Fui un devorador incansable de libros y revistas; mi formación cultural comienza con las revistas Billiken, Peneque y Fausto; después pasé a la literatura en ediciones para la juventud y ediciones abreviadas; pienso que eso también me alebrestó la imaginación. Luego, consecuentemente con las lecturas, terminé escribiendo, me hice periodista: fui reportero de varios periódicos aquí en el país; gracias a los hermanos Pinzón entré a trabajar a la radio; también vendí libros durante los festivales de libros que manejaba el poeta peruano Manuel Scorza. Yo vivía en una pensión como estudiante de provincia en la Carrera 6a. con Calle 14 aquí en Bogotá, con algunos vecinos, hoy día muy connotados. Mi compañero de la pieza de al lado era el poeta Mario Rivero, recién llegado a conquistar a Bogotá; otro era el poeta Javier Arias Ramírez. Ahí vivieron muchos provincianos, yo fui amigo de ellos, era como una especie de Benjamín para ellos, todos contribuyeron mucho a formarme intelectualmente. Por esa época estuve en el Perú un año, precisamente llevado por los Scorza; pasé circunstancias bastante duras en lo



Sánchez sustentando tesis en el Instituto de Cine. Moscú, 1970.



El director da instrucciones en la filmación de "La Virgen...".
Foto Gertjan Bartelsman.

económico, estuve hasta administrando una cadena de restaurantes de ellos mismos, porque la revista que tenían quebró. En Lima me contacté con gentes de cine-clubes y vi dos películas que me impactaron mucho: "Rocco y sus hermanos" y "La dulce vida"; ese fue, digamos, mi descubrimiento de Visconti y de Fellini; luego cuando vuelvo a Bogotá continúo interesándome más por el cine, y me hago miembro del cine-club de la Alianza Colombo-Francesa, vendía boletas, con lo cual ganaba algún porcentaje.

C. —Usted intenta estudiar derecho en la Universidad Nacional y después abandona esta carrera para dedicarse al periodismo y entiendo que no escribía sobre cine. ¿Por qué, entonces, de pronto, decide estudiar cinematografía?

L.A.S. —Siendo periodista viajé a Argelia a un congreso de la Organización Internacional de Periodistas como delegado de Colombia, junto con dos colegas jóvenes. La intención era quedarme a estudiar con una beca que me consiguió la organización, un curso de especialización de periodismo en Leipzig y, en efecto, me quedé un tiempo. Dentro de la

edad que yo tenía y el espíritu que me caracterizaba, un poco aventurero, yo estaba dispuesto a hacer el curso de Europa, con todas sus implicaciones, bien fuera estudiando o lavando platos o trabajando en una fábrica; a la larga, hice las tres cosas. Estando en Leipzig nos invitaron a un grupo de periodistas latinoamericanos a visitar la Unión Soviética. En Moscú, dentro del tour que nos hacían a los visitantes, había uno al Instituto de Cinematografía. Allí por primera vez en mi vida conocí cómo se fabrica el cine, nunca antes había visto filmar y de pronto me encontré en la cocina del cine. A mí eso me entusiasmó muchísimo y descubrí que ese era mi cuento. Entonces me dije: me quedo a estudiar aquí. Pero eso no era posible, me tocó regresar a Alemania. Empecé a trabajar y a conseguir contactos, a intrigar, a hacer todas las presiones posibles para que se me diera la oportunidad de entrar al Instituto de Cine en Moscú. Finalmente lo logré, pero con una condición previa: yo tenía que hacer un curso de lengua rusa durante 8 meses y después sí presentar unos exámenes de admisión y de

ruso; exámenes, más que de conocimientos, de aptitudes histriónicas, para escribir, para desarrollar una idea y poderla contar y todo ese tipo de preguntas que hacen las escuelas de cine. En esas circunstancias entré al Instituto de Cine. Tuve la fortuna de encontrar entre mis maestros a Sergei Yutkevitch, hombre a quien le debo muchísimo.

C. —¿De ese cine que vio de pequeño o ya mayor, le interesó un género en especial o un actor, un director?

L.A.S. —Sería aventurado decir que algo me interesaba en especial, pero puedo deducirlo por las películas o los géneros que se me grabaron en la memoria de ese entonces a hoy. Por ejemplo me acuerdo de las películas cómicas: de Chaplin, "El gordo y el flaco", "Buster Keaton". Recuerdo mucho las famosas series que lo dejaban a uno como capítulo de telenovela, esperando al próximo domingo para ver el siguiente episodio. Me acuerdo mucho de "La calavera", "La marca del zorro", y particularmente de "La diligencia"; la podría describir casi de memoria. Pero en esa

BIENVENIDAS AL RINDAO NACIONAL DE LA BELLEZA ALCALDIA MAYOR DE CARTAGENA INDUSTRIA ALICORERA DE BOLIVAR

"La patria boba".



La patria boba".

época ni siquiera sabía que era de John Ford. Posteriormente, recuerdo mucho las películas italianas del Neorealismo, que eran las que más se veían en Bogotá. Pienso que en general se veía mejor cine que el que se ve ahora. Me vi casi todo el cine francés e italiano de la época, entre el cincuenta y el sesenta. Puedo decir que el Neorealismo es el género que más me ha llegado, es lo que más ha contribuido a mi formación y el cine cómico o cine de humor.

C. —¿A su llegada a Moscú no le asusta un poco encontrarse con un país tan diferente y enfrentarse a un idioma tan difícil?

L.A.S. —Nunca me sentí un extranjero en Moscú, yo iba un poco preparado y sabía cómo erra eso. Tenía una formación política, he sido una persona con muchas inquietudes políticas, he pertenecido a organizaciones políticas, he militado, etc., entonces cuando llegué a Moscú esa experiencia me ayudó, hasta el punto que muchos de los lugares que visité me eran conocidos por referencias y por lecturas. Lo único que puedo decir que me afectó tremendamente fue el frío porque el idioma tampoco fue un óbice, lo aprendí viendo películas y

televisión todo el tiempo.

C. —Ahora que toca el tema de la política, ¿por qué no nos habla un poco de su vinculación a esta actividad? ¿A usted lo expulsaron de algún colegio por activista político? ¿A qué movimientos estuvo vinculado?

L.A.S. —Mira, yo estuve vinculado en un comienzo con el MOEC (Movimiento Obrero Estudiantil Campesino), que era una organización de izquierda, cuyo líder era Antonio Larrota, un muchacho de la Universidad Nacional que posteriormente mataron. Yo pertenezco, exactamente, a la generación que le tocó ver el triunfo de la revolución cuba-

na y en todos nosotros había un hipotético, ingenuo e idealista guerrillero; luego ingresé a otros movimientos hasta cuando me fui. Es bueno aclarar que no viajé a la URSS por mis contactos políticos, sino por mi vinculación con el periodismo.

C. —Parece que después de estudiar en Moscú usted se desvinculó de la política, por lo menos activamente.

L.A.S. Lo que pasa es que ahora la actividad política uno la realiza desde otro punto de vista. Hoy día me he planteado muchas cosas a nivel de la política y el arte; ya no creo en el cine político, creo en el artista politizado.



"Arte y política".

Esto no quiere decir que he renegado de mis convicciones. Cambié mi actividad: mi función en la sociedad es hacer cine y no hacer la revolución. El cine para mí es un medio de expresión y sobre todo un medio de subsistencia. Mi profesión es ser cinematografista, de eso como, de eso vivo. Ahora, que parte de ese trabajo pueda llegar a tener calidad, es decir, que pueda ubicarse como obra de arte o como testimonio, o denuncia, es otra cosa, pero mi profesión es ser cineasta.

C. —Volvamos al Instituto de Cine de Moscú; usted debió conocer muy a fondo los clásicos soviéticos y ellos lo harían entrar definitivamente en materia, ¿verdad?

L.A.S. —Me gustan mucho y pienso que a ellos debo acudir como a la fuente de la eterna juventud. Siguen siendo los clásicos. Uno de los pocos "hobbies" que he tenido en mi vida ha sido Eisenstein; he estudiado mucho sobre él. Escarbo mucho sobre ese personaje. Conocí gente que vivió con él muy de cerca, entre ellos el maestro Sergei Yutkevitch, conocí bastante a la esposa y a la hija de Tissé, a Iliionka; conocí la gente que hizo las investigaciones sobre los libros de Eisenstein en el apartamento de él, yo iba con mucha frecuencia.

Es un mito que siempre he reverenciado. También estuve con un profesor de New York University, Jack Laida, quien me regaló precisamente un libro de primeras pruebas, llamado Kino, escrito por el mismo Laida, sobre el cine ruso de la época de Eisenstein. Laida fue discípulo de él. En cambio no me gusta el cine soviético de hoy; se ha vuelto menos universal que el cine que yo vi de la tradicional filmografía soviética. No sé por qué lo siento mucho más lejano que cuando estaba allá, lo siento más lejano porque su temática me interesa menos hoy, que la del 41, la de Eisenstein o Pudovkin. Podría decir que la única película soviética que realmente me ha conmovido últimamente

es "Siberiada", me llegó; pero las películas que he visto en los últimos cinco años no me llegan. "Cinema" es una película atractiva pero no es un tema específicamente ruso, es un tema que ya se ha tratado en el cine occidental mucho, los franceses, los italianos lo han hecho.

C. —En su biofilmografía usted se refiere a dos experiencias muy importantes de su época de estudiante en Moscú: El montaje de "La ópera de los tres centavos" de Brecht y su práctica con el realizador Sergei Yutkevitch; ¿cómo fue eso?

L.A.S. —La primera fue un trabajo de teatro que hicimos en el Instituto de Cine, era un montaje colectivo donde cada uno de los alumnos tenía que dirigir una parte de la obra y a su vez actuar en la misma, yo hice el papel de Maki, era parte del trabajo de tesis que había que presentar. Tenía que ser una obra colectiva, digámoslo así, pero, a la larga, quien la dirigía era el profesor, aunque cada uno de nosotros dirigía una parte. Desde luego se producía una situación muy divertida: en la obra había 20 obras porque eran 20 alumnos y cada quien ponía su pedacito, pero se le daba continuidad.

La experiencia con Yutkevitch fue así: cuando uno termina

el cuarto grado en el Instituto, tuve que conseguir un patrocinador, y conseguí la Agencia de Prensa Novosti para la cual yo trabajaba en Moscú. Quedó una cosa muy ambigua, un palmirano andando por los canales de Leningrado y ciertos elementos de Colombia que pueden existir allá. Luego, a raíz de esa película que tuvo algún éxito, en el Instituto fue premiada, la misma Agencia de Prensa Novosti me encargó otra sobre un extranjero en Moscú: los turistas en Moscú.

C. —¿Por qué hace "Leningrado" como parte de su trabajo de tesis en el Instituto?, ¿qué lo motiva a interesarse por esa ciudad?

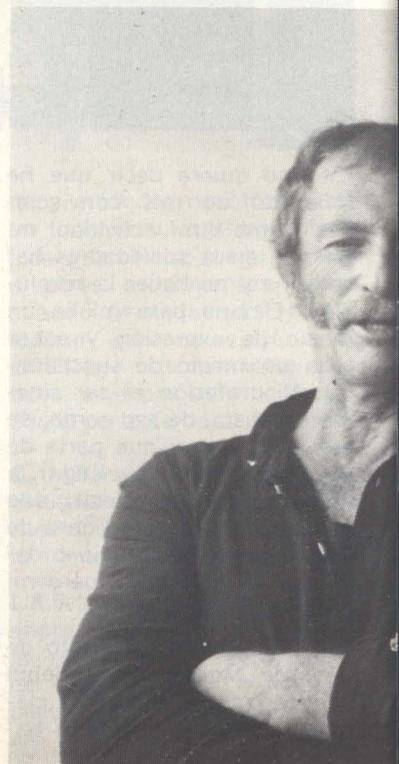
L.A.S. —A mí me interesaba hacer una película que de alguna manera tuviera la posibilidad de exhibirse en Colombia. Sucede que el poeta Jorge Zalamea, en uno de sus viajes a Moscú, me contó que en el Museo Etnográfico de Leningrado había unas muestras de unas piezas de San Agustín llevadas a Berlín en los años 20 y en los avatares de la guerra, cuatro de esas piezas fueron a dar a Moscú. Me contó también que varios poetas colombianos fueron traducidos al ruso en el siglo pasado: de Julio Arboleda, por ejemplo, se tradujo un poema sobre un conquistador español en el Cauca; Vargas Vila fue invitado por Gorky a Leningrado, estuvo allí como tres semanas y escribió un folletico que se llama los Soviets, publicado en Barcelona. Jorge Zalamea me dio las pistas y yo investigué eso en periódicos de la época en Moscú y Leningrado y efectivamente, se registra la llegada de Vargas Vila. Así me surgió la idea para una película sobre la presencia de Colombia en Leningrado. Como había que filmarla fuera del Institu-

C. —Es curioso que usted siendo político y periodista realice dos postales turísticas, tan distantes y no "comprometidas", como son "Leningrado" y "Moscú, a primera vista". ¿No le interesó consultar más a fondo la vida de estas ciudades, o quizás, los extranjeros no pueden hacerlo?

L.A.S. —Lo que pasa es que yo no trabajaba muy bien el sonido directo en esa época y siempre me fui por la parte visual, me interesaba más lo que me llegara a los ojos, además no se trataba de hacer un análisis sobre Moscú o Leningrado, las películas no pretendieron ser nada más que la visión muy a grosso modo de un extranjero. Además yo estaba trabajando sobre una realidad que era ajena a mí, era un país en el que yo estaba de huésped.

C. —Usted regresa a Colombia en 1970, ¿cómo afecta sus métodos de trabajo el país que lo recibe?

L.A.S. —Yo llegué absolutamente despistado, a aprender, a hacer cine; había hecho dos cosas pero en otro contexto y habían pasado 7 años donde no solamente estuve estudiando cine, sino haciendo vida bohemia, yendo a ballets, a la ópera, leyendo, recorriendo mucho, escribiendo. Estaba en un país que tiene industria cinematográfica, donde las referencias y los métodos son tan opuestos a lo que se hace



Alejandro Obregón y Luis A. Sánchez.

en Colombia, que cuando llegué fue muy difícil; recuerdo "Blanco y negro", la primera película que hice aquí, la edité en la moviola de Cinematográfica Colombiana de Ordóñez Ceballos; era una moviola de los años 20 ó 30 y se pegaba con pateína, porque no existía la empalmadora de cinta, o sea que uno cortaba y si se equivocaba se perdía el fotograma, no podía volverlo a utilizar.

C. —¿Encontró, sin embargo, un campo que demandara su trabajo como cinematografista o debió incursionar de nuevo en el periodismo?

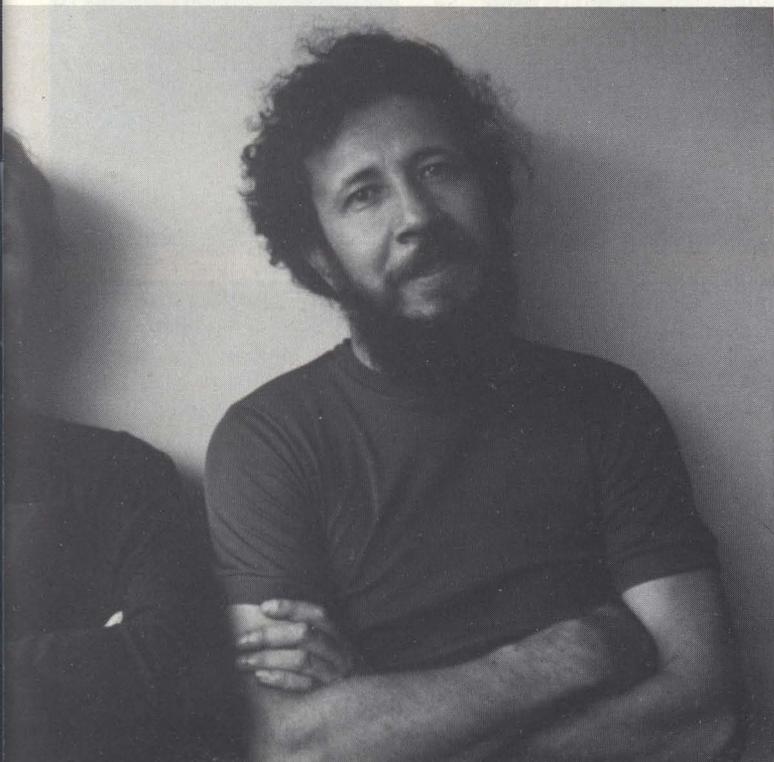
L.A.S. —Apelo a mis amigos periodistas y entonces aparecen en la prensa algunos artículos de las películas que yo traigo. Llegué dedicado a hacer cine. En periodismo incursioné muy esporádicamente, pero entro a dirigir un noticiero cinematográfico, el de Bolivariana Films; esa fue una forma de hacer periodismo a través del cine.

C. —La generación de cinematografistas de los sesenta, Jorge Pinto, Alvaro González, el maestro Angulo, Francisco Norden, Julio Luzardo, nunca pensaron en agremiarse. Usted entra a formar parte de una nueva generación, la de los setenta con Ciro Durán, Nieto Roa, Mario Mitroti, Lizandro Duque, etc., y fundan la ACCO (Asociación de Cinematografistas Colombianos). ¿Qué los motiva a hacerlo?

L.A.S. —Nosotros éramos una incipiente fuerza de presión que estaba tratando de abrirse paso, un grupo con unos intereses profesionales, económicos y artísticos muy concretos. La ACCO aparece como resultante de esas inquietudes y aspiraciones nuestras. Cada grupo social o económico necesita crear unos instrumentos jurídicos y legales y unos resortes económicos para afirmarse en la sociedad. Una manera de hacerlo nosotros era buscar una agremiación que fue la ACCO. Así, se pudo presionar al gobierno y lo-

grar conquistas de carácter más gremial. De ahí resultan una serie de cosas, como el "Sobreprecio", o la obligatoriedad de pasar siempre un corto colombiano con una película extranjera. Hubo un salto cualitativo en el desarrollo de las inquietudes gremiales; hacer cine ya no puede ser una actividad tan individualista como pudo ser la de la generación de los sesenta. Ellos vienen de la Francia de Sartre o de los Estados Unidos, nosotros pertenecemos a una generación más política y la época es política, entonces por qué no hacer una agremiación, y cómo no defender los derechos nuestros. Eso es muy importante porque de ahí arranca FOCINE; al fin y al cabo FOCINE es resultante de la institucionalización del sobreprecio.

C. —Ya que hablamos de la generación política, ¿de dónde surge y en qué circunstancias se da "El oro es triste", un cine muy representativo de



Alejandro Obregón en "Viva el color".



"El arte y lo humano".

panfleto político, ni a la agresividad de Carlos Alvarez, logra desatar una gran polémica en el país?

L.A.S. —Bueno, esa película refleja las circunstancias en las cuales yo vivía y en las que vivía el país. Yo acababa de llegar de un país socialista con unos criterios políticos determinados y se presenta la oportunidad de hacer una película sobre un tema como el del oro, que surge de la lectura del libro "Los municipios olvidados", del periodista Marco Tulio Rodríguez. Ahí encuentro el municipio de Barbacoas. Me intereso en él, investigo un poco y me voy y filmo la película, que la produce Bolivariana Films. La película sale a la luz pública en un momento muy propicio, el país se está cuestionando el problema del oro, la película es un llamado nacionalista, la llevan al Parlamento, sirve de prueba para buscar la colombianización del oro, es prohibida para menores por la Junta de Censura, por lo que renuncia uno de sus miembros, Hernando Valencia Goelkel, y se constituye en un hecho político y social, objeto de muchos comentarios por parte de los medios de comunicación. Como dice Hernando Valencia en su carta de renuncia, es una película que trata de hacer un llamado a la defensa de los valores nacionales, de las riquezas nacionales y que no hace incitación a ningún tipo de violencia ni a la pornografía, es una película nacionalista en el mejor sentido de la palabra. La película le pareció subversiva a la junta, el representante de la curia en ese momento, dice que la película plantea situaciones de conflicto que no deben ser llevadas a los jóvenes y que la película debe ser para mayores de 18, lo que es absurdo, esa película debía mostrarse en las escuelas.

C. —Pero todo eso está planteando que se trataba de un

estaba acostumbrada; así que, en cierta forma, reacciona de una manera un poco lógica por ese desconocimiento frente a los terrenos que tocaba el nuevo cine nacional.

L.A.S. —Eso que dice Hernando es muy cierto; independiente de los méritos de la película como obra en sí, el valor de "El oro es triste" es, que sienta un precedente: es la primera película que llega a tratar el tema de defensa de los recursos naturales, un tema nacionalista, político, crítico para tener una difusión masiva en el país, en las salas comerciales por la vía del sobreprecio, y claro, la Junta de Censura se ve un poco desbordada por los hechos.

C. —Esa película ha recibido muchos premios internacionales.

L.A.S. —Yo soy muy escéptico frente a los premios en el exterior, sobre todo en los festivales de la izquierda europea, paternalista, que premia al cineasta subdesarrollado. Son premios que se quedan en el aliciente moral, que no crean un mercado; que no es como en Cannes, Los Angeles, donde usted gana un premio y su película es comprada en todo el mundo. Usted gana en Leipzig y la película la pasa la televisión de Alemania Oriental una vez, le dan 1.000 dólares y lo muestran como cineasta del Tercer Mundo, eso nos ha pasado a todos. Por eso nunca más volví a mandar películas a festivales que no crean mercado.

C. —Oportunamente, en sus siguientes cortometrajes usted aborda temas que de antemano son controvertidos, como el de los reinados de belleza en "La patria boba", o el caso de la niña milagrera en "El cuento que enriqueció a Dorita". Estas películas tienen el propósito de la denuncia, de la crítica social; pero, en mi opinión, no abandonan ese carácter de "observador dis-



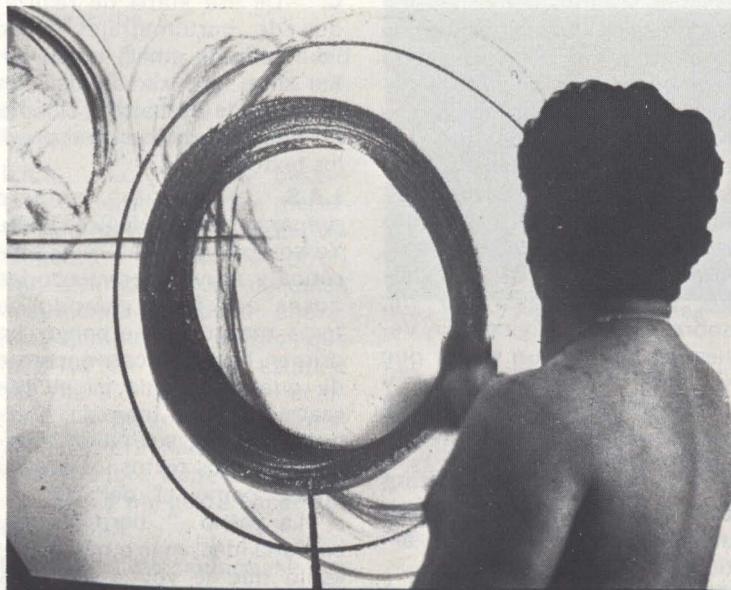
Filmando al poeta Eduardo Carranza para "Palabras de Poeta", 1979.

tante" que tiene su ópera prima. Pese a las imágenes ricas y a la excesiva responsabilidad crítica del texto, no parece el trabajo de un investigador, de un documentalista; ¿estoy errado?

L.A.S. —No, no está errado. No soy un investigador, no hago películas de tesis, son crónicas para cine. Yo no me siento cinco años a investigar un tema. Es un estilo, hago mis películas muy visceralmente, no escojo los temas, creo que los temas me escogen a mí. No me devano la cabeza, me gusta un tema o



"Moscú a primera vista".



"Alirio Rodríguez".



"El oro es triste".



lo encuentro y lo filmo. Eso es atribuible, probablemente, a mi formación periodística; yo no podría dejar pasar desapercibido el hecho de Dorita, me parecía visualmente rico, atractivo para cine.

C. —En realidad, este es un país que necesita de milagros, de ese tipo de milagros de Dorita; o, ¿cómo se explica que en un país como este se venere a Dorita y a las Doritas que se vayan presentando? Ese lado mágico nuestro es muy importante. Dentro de ese contexto también se explican los reinados de belleza. ¿Por qué "La patria boba"?

L.A.S. —Porque me saturé de reinados de belleza. En el no-



Equipo de rodaje de "La Virgen..."; J. Pinto, Sánchez, G. Barrera, Diego Alvarez.

ticiero de cine me tocó ir a cubrir más de dos o tres reinados de belleza; me dije, pues, voy a hacer una película cuestionando esta vaina. Llamé a Daniel Samper y él hizo una investigación sobre cuántos reinados había en Colombia y logró reunir como 2.000. Esta película tiene una cosa muy curiosa, se hizo totalmente con recortes, con descartes, la película es de montaje; para "La patria boba" no se filmó nada específicamente.

C. —Otra de sus preferencias temáticas son las artes plásticas; varios cortos suyos son dedicados o a la pintura o a los artistas.

L.A.S. —Esa es otra inquietud que he tenido en mi vida; de no haber sido cineasta me hubiera gustado ser pintor. He hecho intentos, me interesa pintar. En el Instituto de Cine de Moscú hicimos un curso de artes plásticas con un profesor que era el curador del Museo de Pushkin, muy importante universalmente; era la clase que más me atraía. Me gusta leer sobre pintura, voy a los museos, visito las exposiciones, es una obsesión en mi vida que, obviamente, se refleja en mi cine. Hago una película que se llama "Arte y política", a raíz de una exhibición de pintura política en el Museo de Arte Moderno de

Bogotá. Intento construir una historia del país a través de la pintura, que terminó siendo una historia de la pintura colombiana: están ahí los pintores que han tenido que ver, de una u otra manera, con los acontecimientos que han influido en el país. Después realizo "El arte y lo humano", que es una película de encargo, pero propuesta por mí, sobre pintura religiosa. En Venezuela filmo a un pintor que se llama "Alirio Rodríguez" y "Viva el color", una película sobre un encuentro internacional de artistas en Caracas.

C. —¿Usted parte del artista al cuadro o del cuadro al artista?

L.A.S. —Parto del cuadro al artista, me ha interesado más la resultante que la persona, aunque en "Viva el color", sí le di preferencia a la persona.

C. —Viendo sus películas siente uno la necesidad de volver al problema, de profundizar en él y desarrollarlo, porque los temas son muy importantes. ¿No ha experimentado usted esa sensación?

L.A.S. —Uno tiene motivos recurrentes; me gustaría volver a filmar a la niña de Pien-damó, o volver a Barbacoas. Pienso que son dos temas a los que, de pronto, voy a regresar.

C. —De esa etapa de realizador de cortometrajes y de "crónicas de cine", como usted dice, ¿podría deducir un método de trabajo? ¿Elabora un guión previamente o prevé los textos?

L.A.S. —Necesito primero prepararme psicológicamente. Yo soy una persona muy neurótica y muy obsesiva con las cosas que hago; cuando un tema me gusta me pongo, en primer lugar, a convencerme de que este tema es el que realmente me interesa. Después me voy sin guión a filmar; algunos textos los preveo antes, como el del "Oro..." o "La patria...", pero me voy con una idea, más o menos del estilo que le voy a dar a la película. Lo que pasa es que el mismo formato de las películas que yo he hecho, no da para una investigación muy profunda, son películas de 12 ó 15 minutos; si yo hiciera una película de hora y media sobre un tema documental, obviamente tendría que investigar mucho. A mí me encanta crear sobre la marcha. Lo mismo hice en el largometraje; yo no sirvo para trabajar y llevar un desglose absoluto, elaboro un guión temático general, pero ya la forma se la doy en el momento de hacer la película, improviso mucho; el set me da mucho alineto, me da vida, es como si respirara aire puro, yo me

enloquezco en el set, tienen que pararme.

C. —¿Se lanza a la realidad con su arma, que es la cámara, y después en el montaje arma la película?

L.A.S. —Lo que voy descubriendo, el mundo que me interesa, lo voy agarrando. No tengo un método a priori muy definido en las películas documentales hasta ahora; por ejemplo, el último que hice fue en Londres; estando allá me dio la idea de hacerlo, fui a filmar un comercial y dije voy a hacer un documental sobre Roberto Guerrero, porque me gusta hacer documentales.

C. —¿Por qué nunca se interesa por el argumental en el formato del cortometraje?

L.A.S. —Pienso que en diez minutos es muy difícil contar un cuento. Por eso cuando se presentó la oportunidad de filmar un argumental, hice un largo. Por otro lado, nunca tuve una financiación expresa para hacer una película argumental de corto metraje; siempre las películas que he hecho, han sido parte del ejercicio diario del vivir, del trabajar para sobrevivir.

C. Agotado el corto, demos el salto a su "ópera prima en largometraje". En "La Virgen y el fotógrafo", usted sigue ciertos esquemas muy comu-

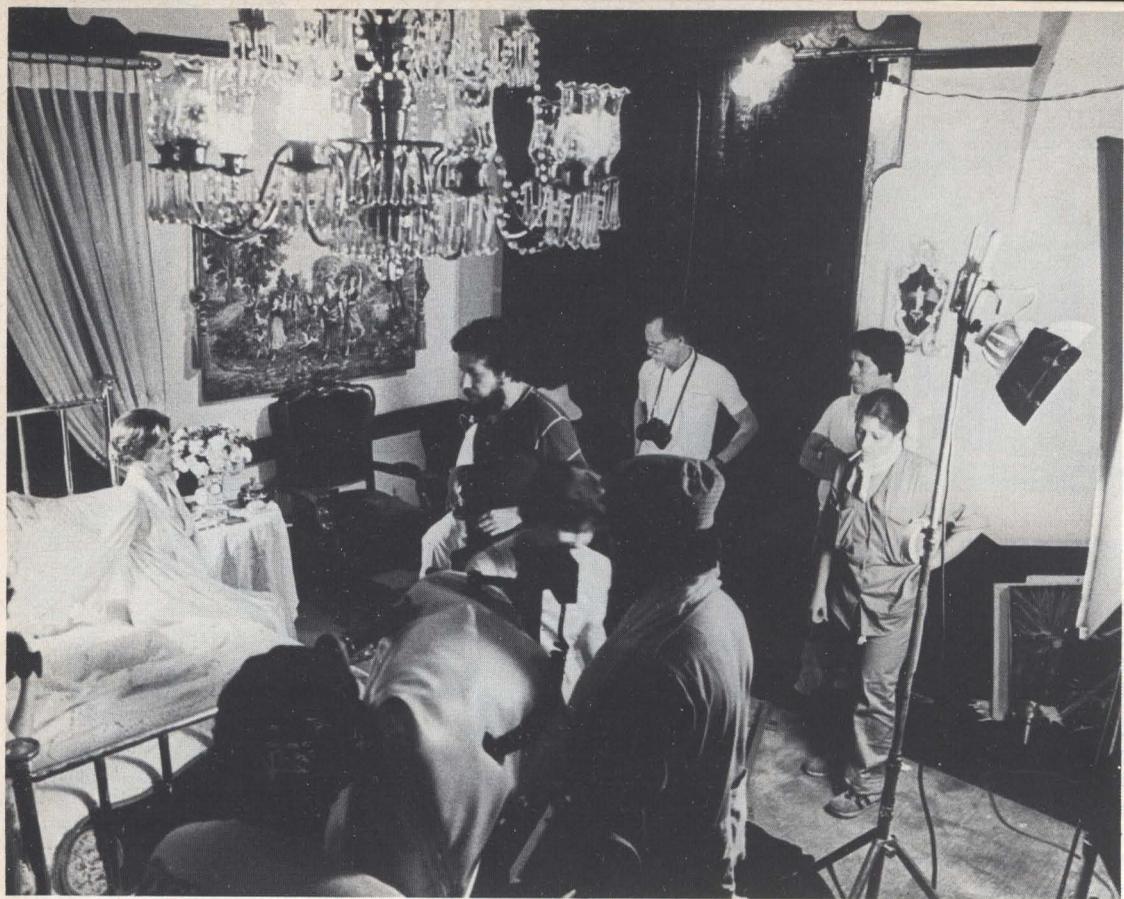


Mónica Herrán, Jorge Pinto, Gustavo Barrera, Alfonso Lara y Luis A. Sánchez en la filmación de "La Virgen...".

nes al pueblo colombiano: el cacique, el cura, la señora rica, la niña bonita... En realidad el único original es el fotógrafo, los demás son personajes muy conocidos; entonces, ¿de dónde surge el tema?

L.A.S. —¿Elucubraciones de orden psicoanalítico sobre por qué hice esa película o por qué el tema! Bien: cuando fui una vez al Huila encontré un fotógrafo en la plaza de un pueblo que me recordó algunos episodios de mi niñez en Palmira, me recordó el fotógrafo de la casa, su negocio se llamaba "Foto Social" y era el que tomaba las fotos de mi primera comunión, los matrimonios de mis primas, los acontecimientos sociales de la casa, etc. Entonces me senté a escribir unas anécdotas sobre este personaje para un corto, pero se enriqueció tanto que me puse a escribir otras y se me alargó más y

más. Decidí mejor escribir un guión para un largometraje; me fluyó de manera fácil, no me inventé nada, sólo empezaron a aflorar a nivel del subconsciente situaciones y recuerdos de mi niñez, de mi juventud, de mis experiencias vividas en los años que tengo, y se formó una historia. Es un motivo recurrente de mi vida en el Valle y terminé haciendo mi primera película allá, con la gente que me crié. Esas casas que usted ve en mi película son las casas de mi niñez. Mucha de la gente que trabaja en la película son familiares míos; por ejemplo, la señora rica es una prima, la casa de ella es de la familia donde yo iba a pasar vacaciones cuando niño; las calles de Buga son como las de Palmira en esa época; la casa de mis abuelos estaba frente a la iglesia, y al cura lo veía a través de la tapia bañándose en regadera de



Marina Herrera, Sánchez, Nereo, Sara Libis, Isidro Niño. Rodaje de "La Virgen...".

esas de patio, de chorrito; mis primeras aventuras eróticas, las mujeres bonitas que yo veía... en fin, todo eso enriquecido con mis vivencias posteriores produjo este argumento, que para mí, más que una historia, es un fresco de ese pueblo, visto a través del fotógrafo que soy yo. También la cosa religiosa estuvo muy latente en mi vida, mi familia es ultra-goda, yo soy nieto de un viejo ultra-conservador que se llamaba Primitivo Crespo, un famoso parlamentario. Fui monaguillo, fui de los hijos de María, estudié con curas... mi rebeldía social y política se debió a eso, me volví ateo porque me llegaron hasta aquí. Quizás, todas esas irreverencias que hay contra la Virgen y la Iglesia son cuestiones de mi propia neurosis; una película como esta, para mí, no es otra cosa que un psicoanálisis, una terapia donde

afloran mis neurosis, mis traumas, mis odios y mis amores; todo eso lo hice con los patrones culturales que manejo y con los criterios estéticos que yo pueda tener. Y no soy un hombre dramático, por eso mi película no es dramática, es muy plácida porque yo, a la larga, pasé una niñez muy plácida.

C. —A nivel del guión, ¿cómo lo trabajó? Ya nos informó que ante todo estaba el pueblo. En la película no se ve el pueblo porque está el tiburón del fotógrafo, entonces, ¿su guión qué transformaciones sufre al filmar?

L.A.S. —La película es casi un reflejo idéntico del guión, que es muy descriptivo, es casi absolutamente visual; en el guión se trabaja la cámara, los diálogos, todo.

C. —¿Y en el rodaje usted se ajustó rigurosamente?

L.A.S. —Bueno, no me ajusté al nivel de encuadre, porque yo no creo en los guiones de encuadre, además uno no puede escribir un guión de encuadre y de planos sin tener locaciones siquiera. Después de esta experiencia pienso que el guión no debe ser sino una guía, como su nombre lo indica, porque uno sufre un proceso evolutivo entre el momento en que se escribe el guión y el momento en que se lleva a la pantalla. Tratar de copiar del papel a la cámara implica un límite creativo.

C. —¿La actuación cómo la manejó?

L.A.S. —La actuación no se improvisó. En eso sí trabajé mucho, hice trabajos de mesa con los actores. Yo tengo formación stanislavskiana, pero después de esta película concluí que me sirve sólo a mí, no me sirve para transmitir-

sela a los actores; ahora me interesa que los actores hagan lo que yo quiera, es decir, manejarlos como marionetas, que sientan la situación que están viviendo en el momento, pero no me interesa ni siquiera que lean todo el guión, porque pienso que es más fácil trabajar con el actor así; cuando el actor llega con todo un sistema stanislavskiano al set, ya va con unos criterios preconcebidos, pierde frescura, ya va sobreactuado, es lo que le pasa a Franky Linero. Iba absolutamente metido en el personaje del fotógrafo y eso me dio mucho trabajo, tuvimos muchos conflictos. No vuelvo a trabajar con ese tipo de actores porque no tienen ninguna disciplina, piensan que si uno los hace repetir es porque lo están haciendo mal y les crea inseguridad. Están enseñados a improvisar, en la televisión se aprenden el libreto de memoria y llegan a reproducir los esquemas del galán, del bueno o del malo, etc. En cambio

Santiago García o Diego Alvarez tienen formación teatral y están enseñados a actuar y repetir una y diez veces más. También, muy profesional, Amparo Grisales, ella es diva, tiene sus caprichos, pero llega al set y si le haces repetir diez veces, diez veces repite sin chistar. Ella ha trabajado en el exterior.

C. —¿Por qué escoge a Franky Linero?

L.A.S. —Porque realmente no encontré un actor de las características de un hombre de unos 40 años, más o menos atractivo todavía para las mujeres, de cierto mercado, de cierto nombre y de cierto profesionalismo. Me puse a escarbar y no encontré en el país una persona así, sólo a Franky Linero.

C. —Parece tan difícil encontrar el actor como el personaje; el fotógrafo es un tanto insólito porque es demasiado elegante, tiene modales urbanos, no da el aspecto de un tipo provinciano. Entonces, resultó un personaje aunque agradable, de alguna manera falso o inverosímil.

L.A.S. —Esos pueblos del Valle son muy ambiguos. Allá no existe el campesinado, sino un proletariado agrícola, por la industrialización de las tierras. Por eso conviven la vida moderna y las viejas costumbres a la fuerza, la tradición, de un lado y, de otro, todos los elementos de la vida moderna, la droga, las motos, en fin... La película hay que entenderla en ese contexto. El fotógrafo es producto de esa sociedad.

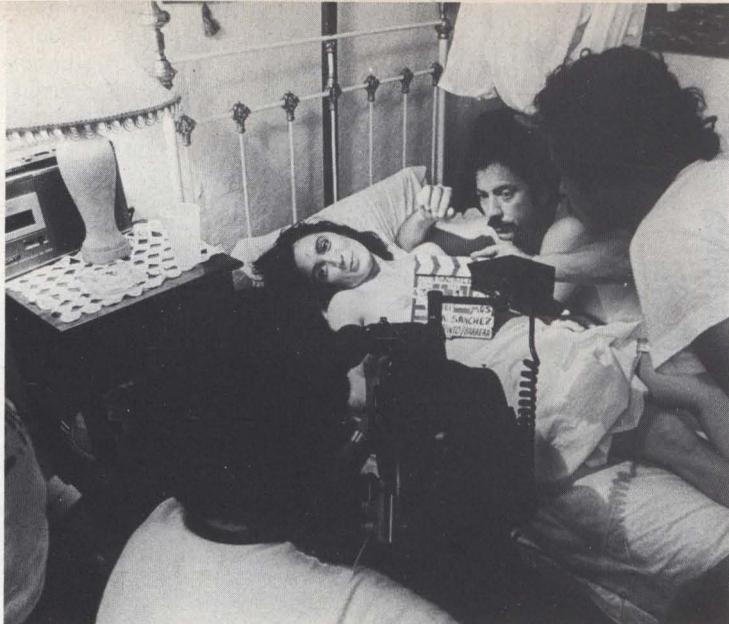
C. —Podría decirse que la actuación en general, tanto la del fotógrafo como la de los demás, el cura, la puta, el policía, tiene ribetes teatrales, poco sutiles, que le imponen a la película un estilo cómico caricaturesco, pero manejado con mucho acierto; esto sorprende, teniendo en cuenta la reticencia del director en su obra anterior a abordar la fic-

ción y el manejo de personajes, de actores; más aún, tratándose de personajes, ya un poco, de galería.

L.A.S. —Simplemente hay un salto cualitativo, con relación al trabajo anterior. No se puede desligar esa etapa de esta película, uno no produce nada de lo que no tenga adentro, de lo que uno no sea, y si produce algo de lo que no es, resulta falso. Probablemente la película que haga después será muy diferente a ésta, pero habrá algunas cosas que le marcan a uno un estilo y que va a ser muy difícil quitárselas porque eso aflora inconscientemente. En esta película pasó una cosa muy curiosa, yo no me propuse darle a la película un estilo determinado en cuanto al ritmo, eso sale sin que uno se dé cuenta, no he esquematizado ni he teorizado sobre eso, por tanto la película tiene un halo de frescura, con sus defectos que seguramente los tiene, pero esa frescura solamente se logra cuando se trabaja a nivel del subconsciente.

C. —El tratamiento visual de la película también es muy afortunado, la fotografía crea atmósferas muy contrastadas, muy brillantes, que hacen sentir la temperatura y el sol del Valle del Cauca. ¿Tuvo alguna inspiración en el cine brasileño o venezolano?

L.A.S. —Me gusta mucho el cine brasileño actual y me identifico con él. Inclusive los judíos que vieron la película en Nueva York me dijeron: esta película tiene algo de Chalbaud o de los brasileños. Pero yo pienso que no es una resultante de una influencia, es una concordancia a partir de lo nuestro. Seguramente muchas películas colombianas se van a seguir pareciendo al cine brasileño o venezolano, pero no es porque lo estemos copiando, es que tenemos contextos parecidos, problemas similares, todos pertenecemos al mismo trópico. Por eso



Mónica Herrán, Franky Linero, Alfonso Lara. Rodaje de "La Virgen...".

quise el color contrastado porque ese es nuestro color. La película no es trágica, tampoco es un drama romántico que necesite de tonos pastel. Es bastante colombiana, tropical, festiva y alegre.

C. —¿Sus experiencias con el equipo técnico?

L.A.S. —El problema técnico me parece muy secundario; yo no he tenido mayores problemas de ese carácter; aunque con la moviola sí, no hay en Colombia y las que existen son costosísimas; y lo peor, no hay editores, desafortunadamente, no hay editores profesionales. No en el sentido de sus capacidades. Hay personas que saben, desde luego, como Mario Jiménez, pero que solamente están disponibles a partir de las 6 de la tarde porque tienen que dedicarse a otras actividades por razones económicas, que les impide ser editores de oficio. Yo soy editor y me gusta eso, pero no soy un editor profesional, no vivo de la edición, a mí me gusta la edición por "hobbie", pero no tengo por qué editar las películas que hago, sobre todo un largometraje. Además, ciertas técnicas de carácter profesional a nivel de cortes

de sonido y de bandas magnéticas aquí no se manejan.

C. —¿En la producción usted considera que hay profesionales en nuestro país?

L.A.S. —Aquí no hay gente profesional en la producción de cine ni en la post-producción, yo pienso que hay en la fotografía, en la cámara, en la actuación, en ese tipo de cosas, pero en post-producción no hay, porque aquí no se hace post-producción. A la larga el culpable de todo lo que pasa en una película no es sino uno: si yo tuve problemas de producción, fue porque llevé a una persona que no era la que servía para producción. Si yo tuve problemas con los actores fue porque yo los llevé. Otra conclusión es que los guiones deben tener menos locaciones y menor cantidad de personajes porque eso reduce sustancialmente el costo, y los problemas. Uno no necesita más de doce personas para hacer una película a la colombiana y en Colombia. Digo a la colombiana no despectivamente, sino pensando en las condiciones que nosotros tenemos para hacer nuestro cine.

C. —¿Está preparando nuevos proyectos?

L.A.S. —Eso es una cosa tentativa, tengo tres temas para meterme en otra película: uno, "La María", que es un poquito ambicioso, no la visualización de la obra, sino una mirada de ésta a partir de la vida de Isaacs, que es muy turbulenta. Otro, es "El Alférez Real", una novela también vallecaucana; el último, que me interesa mucho, es la historia del embajador de la India... Ustedes saben que aquí hubo un señor que se hizo pasar por embajador de la India en una visita al Huila, y estuvo dos semanas a cuerpo de rey, invitado por el gobernador y el comandante de la brigada y resulta que en Colombia no había embajador de la India; era un aventurero colombiano, naturalmente, por que entonces cuál era el chiste. Es tan esnobista la sociedad de Neiva que tuvieron al tipo tres semanas como embajador y le ofrecieron banquete en el batallón el gobernador y el Obispo, e hizo negocios con Leonidas Lara para importar ganado cebú de la India y pastos, y resulta que el tipo era un mamador de gallo.

Fichas técnicas



Título: "LENINGRADO", 1970
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Agencia de Prensa Novosti
Textos y montaje: Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Volodia Diakonov
Música: E. Katlerevsky
Formato: 35 m.m.
Duración: 18 minutos
Documental



Título: "MOSCU, A PRIMERA VISTA", 1970
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Agencia de Prensa Novosti
Textos y montaje: Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Naun Spensky
Formato: 35 m.m.
Duración: 15 minutos.
Documental



Título: "BLANCO Y NEGRO", 1971
Dirección: Luis Alfredo Sánchez.
Producción: Instituto de Crédito Territorial (INSCREDIAL)
Textos: Luis Alberto Villegas
Sonido: Yesid Guerrero.
Montaje: Natalia Iartovsky y Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Eddy Pach
Formato: 35 m.m.
Duración:
Documental



Título: "EL ORO ES TRISTE", 1972
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: BOLIVARIANA FILMS
Textos: Mario Vélez y Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Hernando González
Montaje: Natalia Iartovsky y Luis Alfredo Sánchez
Música: Esteban Cabezas y Alejandro Gómez
Formato: 35 m.m., color
Duración: 14 minutos.
Documental

Fichas técnicas



Título: "LA PATRIA BOBA", 1973
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Bolivariana Films
Textos: Daniel Samper Pizano
Cámara y fotografía: Hernando González
Montaje: Luis Alfredo Sánchez
Formato: 35. m. m.
Duración: 18 minutos
Documental

EL CUENTO QUE ENRIQUECIO A DORITA

Título: "EL CUENTO QUE ENRIQUECIO A DORITA", 1974
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Bolivariana Films
Textos: Jorge Zalamea
Cámara y fotografía: Hernando González
Montaje: Natalia Iartovsky y Luis Alfredo Sánchez
Formato: 35 m. m., color
Duración: 13 minutos
Documental

EL RIO

Título: "EL RIO", 1975
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: ICODES
Textos: Felipe Escobar
Cámara y fotografía: Orlando Moreno
Sonido: Elmer Carrera
Montaje: Luis Alfredo Sánchez
Formato: 35 m. m., color
Duración: 18 minutos.
Documental

GUAJIRA - GUAJIRA

Título: "GUAJIRA-GUAJIRA", 1975
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: ICODES
Textos: Felipe Escobar
Cámara y fotografía: Orlando Moreno
Sonido: Elmer Carrera
Formato: 35 m. m., color
Duración: 15 minutos
Documental

Fichas técnicas



Título: "EL ARTE Y LO HUMANO", 1976
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Caja Vocacional
Textos: Monseñor Abraham Gaitán Mahecha y Jorge Eliécer Ruiz
Cámara y fotografía: Orlando Moreno
Montaje: Manuel José Alvarez
Formato: 35 m. m., color
Duración: 15 minutos
Documental



Título: "ARTE Y POLITICA", 1976
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Producine Ltda.
Textos y montaje: Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Orlando Moreno
Formato: 35 m. m., color
Duración: 26 minutos
Documental



Título: "ALIRIO RODRIGUEZ", 1978
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Ministerio de Información y Turismo de Venezuela y José Hernán Briceño
Textos: José Hernán Briceño
Cámara y fotografía: Sergio Cabrera
Sonido: Leila El Gazi
Montaje: Luis Alfredo Sánchez
Formato: 35 m. m., color
Duración: 13 minutos
Documental



Título: "VIVA EL COLOR", 1979
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Museo de Bellas Artes de Caracas y el Min. de Información y Turismo de Venezuela
Guión: Carlos Maldonado y Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Sergio Cabrera
Sonido: Leila El Gazi
Montaje: Leila El Gazi y Luis Alfredo Sánchez
Formato: 35 m. m., color
Duración: 37 minutos
Documental

Fichas técnicas



Título: "PALABRAS DE POETA", 1980
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Fundación de publicaciones CONSIGNA
Guión: Luis Alfredo Sánchez
Cámara y fotografía: Sergio Cabrera
Sonido: Leila El Gazi
Montaje: Olimpo Taverna y Luis Alfredo Sánchez
Formato: 16 m. m., color
Duración: 26 minutos
Documental



Título: "ROBERTO GUERRERO", 1981
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción:
Cámara y fotografía: Sergio Cabrera y Tony Leyton
Sonido: Luis Alfredo Sánchez
Montaje: Olimpo Taverna y Luis Alfredo Sánchez
Formato: 16 m. m., color
Duración: 11 minutos
Documental

PUENTES PARA BOGOTÁ

Título: "PUENTES PARA BOGOTÁ", 1981
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: Alcaldía Mayor de Bogotá
Textos: Hernando Salcedo Silva
Cámara y fotografía: Gustavo Morris, Gustavo Barrera y Alfonso Castro
Sonido: Nohra Drovoska
Montaje: Natalia Iartovsky y Olimpo Taverna
Formato: 16 m. m., color
Duración: 13 minutos
Documental



Título: "LA VIRGEN Y EL FOTOGRAFO", 1982
Dirección: Luis Alfredo Sánchez
Producción: La Iguana Ltda.
Guión: Luis Alfredo Sánchez
Fotografía: Jorge Pinto
Cámara: Gustavo Barrera
Sonido: Lina Uribe, Gregorio Valtierra, Eriberto García
Montaje: Mario Jiménez, Natalia Iartovsky, Alfredo Mendoza
Ambientación: Marina Herrera
Protagonistas: Amparo Grisales, Franky Linero, Erik del Castillo, Santiago García, Mónica Herrán
Formato: 35 m. m., color **Duración:** 1 hora, 33 minutos
Argumental

Luis Alfredo Sánchez ha realizado además los siguientes cortometrajes: "Medellín, ciudad de flores", "Puertos de Colombia", "La Iglesia del hombre", "Cali, presencia en el tiempo", "Cooperativa", "Peces en su casa", "Ayúdanos a perdonar" y "Cincuenta y dos por ciento", todos ellos documentales institucionales. Igualmente ha realizado comerciales para cine y televisión, entre otros, para Coltejer, Gaseosas Posada Tobón, Bavaria, Fabricato, Cervecería Pilsen, Grulla, Tejicóndor, Banco Cafetero, etc.

Retrospectiva

FEBRERO 25

3-5-7 y 9 p.m.

"Leningrado"

"Moscú a primera vista"

"Blanco y negro"

"El Río"

"Guajira"

FEBRERO 26

3-5-7 y 9 p.m.

"El cuento que enriqueció a Dorita"

"La Patria Boba"

"El arte y lo humano"

"Arte y política"

"Alirio Rodríguez"

FEBRERO 27

3-5-7 y 9 p.m.

"Palabras de poeta"

"Viva el color"

"Roberto Guerrero"

"Puentes de Bogotá"

FEBRERO 28

12 m.

"La virgen y el fotógrafo"

Coloquio con el realizador

ENTRADA LIBRE

PROXIMO ESTRENO



FELLINI



F. Camacho.

MARCELLO MASTROIANI en:

La Ciudad de las Mujeres

