

CINE MATECA

JUNIO N°
1988 | 9

\$ 500


- El cine de Sergio Cabrera
- Bertolucci y Wadja
- Las diferencias del cine y el teatro
- Cine hindú y yugoslavo





PORQUE TAMBIEN SOMOS CREATIVOS...

Y nos esforzamos por diseñar servicios que impulsen el progreso del hombre y su realización.
entendemos cuánto puede hacer la cultura por elevar el nivel espiritual de la sociedad.
Por eso en todo acto de creación está presente el Banco Cafetero.

 **Banco Cafetero**



"TECNICAS DE DUELO".

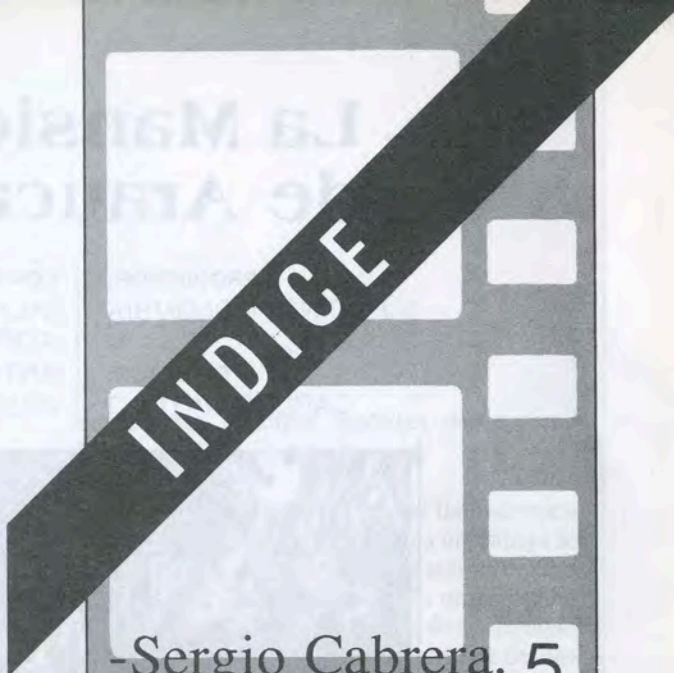
Revista trimestral

Bogotá
Colombia

Junio de 1988

Precio 500 pesos

Tiraje: 2.000 ejemplares



-Sergio Cabrera. 5

-El último Emperador. 23

-Cine y teatro. 29

-Vampiros. 35

-Habla Carlos Duplat. 49

-Entrevista a Pepe Sánchez. 57

-El cine de Wadja. 61

-Cine hindú. 67

-La cinematografía yugoslava. 73

Cine soviético. 81

-Mediometraje colombiano. 89

-Humor gráfico. 99

-¿Por qué hace cine? 101



Dirección:

María Elvira Talero

Editor:

Guillermo González Uribe

Comité de Redacción:

Diego Rojas
Hugo Chaparro Valderrama
María Elvira Talero
Guillermo González Uribe

Colaboradores:

- Marcela Caldas
- Gilberto Bello
- Santiago García
- J. Guillermo Ramírez
- Carlos Alberto D.
- Mauricio Navas
- Noralba Martínez
- Gloria Khisha
- Ernesto Gómez
- Víctor Gaviria
- El Espectador
- Amanda Rojas
- Nicholls

Diseño • UNO MAS



IMPRESION: ITALGRAF

La Mansión de Araucaima

PRODUCTOR:
FOCINE - COLOMBIA

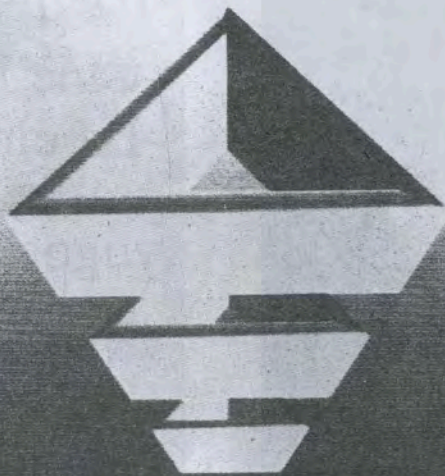
DIRECTOR:
CARLOS MAYOLO

CON LA ACTUACION DE:
VICKY HERNANDEZ
ADRIANA HERRAN
ANTONIO LUIS SAMPAIO
JOSE LEWGOY.



FOCINE

BOGOTA - COLOMBIA



AD.OV.SUALES
Ministerio de Comunicaciones

Al lector

Con el estímulo que significa el interés del público y de los colaboradores al desarrollo de esta difícil tarea, cual es la consolidación de la Revista Cinemateca como única publicación de carácter institucional especializada en cine en el país; lanzamos este número, el tercero desde su reaparición.

El contenido es muy variado respondiendo con esto a uno de nuestros propósitos como es el de abarcar al máximo la información sobre el desarrollo cinematográfico mundial mediante análisis históricos del mismo.

En este número encontramos desde la biografía de uno de los principales protagonistas del género del vampirismo, Bela Lugosi, hasta un esbozo histórico de la industria cinematográfica Hindú.

De otra parte, el cine soviético tiene su presencia en esta publicación con una interesante entrevista al director de cine Paradjanov, libre re-

cientemente y cuyas insólitas declaraciones descubren otra cara del Glasnost.

Con ocasión del reciente Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá, incluimos un trabajo sobre la relación entre el cine y el teatro, de Santiago García, condecorado con la orden civil al mérito ciudad de Bogotá en grado de condecorador en este Festival. Así mismo el crítico de cine Gilberto Bello hace un merecido reconocimiento a la obra del cinematógrafo polaco Andrej Wajda.

Siendo uno de nuestros objetivos el de estimular la industria cinematográfica Nacional, dedicamos la monografía a la reciente producción de Sergio Cabrera, con su primer largometraje "*Técnicas de Duelo*". Igualmente se registran las opiniones de diversos profesionales del gremio cinematográfico, Carlos Duplat y Pepe Sánchez. Con la entrevista a este último abrimos un nuevo espacio en nuestra publicación para temas de video y televisión y sus interrelaciones con el séptimo arte.

El humor toma parte en este culto a la imagen a través de la sección de caricatura, ocupada esta vez por Nicholls.

Cerrado este número, esperamos que se inicie una participación activa del lector mediante comentarios y colaboraciones: Ensayos, artículos, etc, que amplíen y fortalezcan el trajinar alrededor de la imagen.

María Elvira Talero.

La Cinemateca Distrital tiene un círculo de rotación con entidades similares de otras ciudades:

- Cinemateca El Subterráneo de Medellín
Director: Francisco Espinel
Coordinadora: Alba Lucía Yepes
- Museo de Arte La Tertulia de Cali
Directora: Gloria Delgado
Director de la Cinemateca: Julián Tenorio



Sergio Cabrera

5

Las grandes obras de arte nacen de los grandes conflictos

• Por Guillermo González Uribe

Que alguien dirija en forma más o menos seguida dos largometrajes en Colombia, país en el que el cine ha estado estancado en los últimos tiempos, es motivo suficiente para despertar el interés de una revista especializada. Fue así como buscamos contacto con gentes cercanas al primer proyecto "Técnicas de Duelo", averiguamos la historia del filme y vimos algunos borradores del material. Luego nos dimos a la tarea de cazar a Sergio Cabrera, director relativamente joven que ahora reparte su tiempo entre el cine publicitario, la televisión y el cine de ficción.

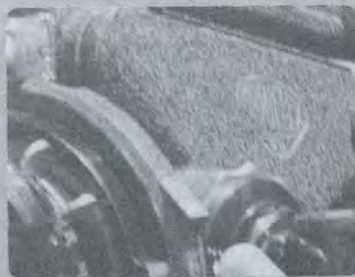
Para una primera charla lo capturamos en un estudio mientras rodaba un comercial de televisión para el día de la madre. Luego, dos o tres días después, lo encontramos en el estudio Gravi grabando un dramatizado. He aquí el resultado de lo que hablamos con este director con cara de ángel, ó de niño bien, que abre el próximo Festival de Cartagena con "Técnicas de Duelo" y el 1o. de agosto principia el rodaje de "La Estrategia del Caracol".

P. Usted en este momento es un cineasta consentido en Colombia. Hizo un largometraje el año pasado y va a rodar otro este año.

R.- No creo que sea así. He tenido un poco de suerte pero es una suerte que he forjado con esfuerzo. Todo el proceso para hacer estas dos películas ha sido complejo y muy calculado. La primera, "Técnicas de Duelo", me ha costado grandes sacrificios de todo tipo, y la próxima, "Estrategia del caracol", viene de un guión que duramos trabajando cuatro años con Ramón Jimeno. El guión ganó el premio de Focine y fue escrito precisamente con la idea de que ganara ese premio, para poder hacer la película.

P.- Hablemos un poco de la situación del cine en Colombia. El año pasado creo que a duras penas se hicieron dos películas y este año posiblemente ocurrirá otro tanto. ¿Qué está pasando con el cine en Colombia?

R.- Considero que hay un problema de fondo y es que las políticas estatales frente al manejo del cine no son a largo plazo. Cada administración, cada Presidencia de la República tiene una nueva visión de cómo debe ser el cine y esto afecta a los institutos que planifican y organizan el trabajo cinematográfico a nivel estatal. Creo que lo que sucedió el año pasado es un reflejo de la



crisis que hubo en Focine, pero me da la impresión de que la actual administración está interesada en sacar adelante la cuestión del cine. Hasta donde tengo entendido este año se van a hacer seis películas. Aparte de la mía y la de Camila Loboguerrero ("María Cano"), me han comentado que van a aprobar otros cuatro proyectos para el segundo semestre. De todas formas, para el desarrollo de la industria del cine hacen falta programas más definidos, que no fluctúen según los cambios políticos.

P.- Para la consolidación del cine colombiano, como industria y como arte, ¿cree que es necesario respaldo estatal?

R.- S. Como industria es necesario porque sin cierto grado de protección el cine no puede competir. Además el Estado debe proteger al cine, que en cierta forma es la memoria de un país. Hoy día se gastan fortunas en reconstruir películas de 1930, entonces no tiene sentido que dentro de 50 años no haya siquiera películas para reconstruir. El cine, aparte de ser un arte del siglo XX, es una de las formas de medir la cultura de un país, de medir hasta qué punto se desarrolla el arte. Pero en Colombia ha habido mucho descuido en este sentido. Inclusive en los periódicos se ha llegado a decir que es una lástima que la plata del cine no se gaste en hospitales.

Claro, el país podría vivir sin cine, sin nada más. El país no necesita televisión, ni periódicos, ni radio; todo eso lo podríamos gastar en hospitales y en escuelas. Pero el problema es que un país se desarrolla a diferentes niveles y la cultura lo hace con cosas específicas como el cine. Uno ve películas que se hicieron hace 20 años y conoce cómo era el país a través de esos actores, de esos decoradores y de esas historias.

P.- Hay sectores de la vida nacional que se quejan de la calidad de los pocos largometrajes que se han hecho. ¿Qué opina al respecto?

R.- Es injusto. Realmente la calidad de las películas que se hacían hace algunos años era mala en cuanto a las historias, aunque de factura no lo eran. El cine colombiano no ha sido peor que el cine mexicano; sin embargo en México existe una industria. El problema de la calidad del cine es difícil de medir. Un país como Brasil hace una semana de cine en Bogotá y trae seis super películas. Pero se desconoce que han sido el resultado de los últimos seis años de trabajo y que es un país que hace 100 películas al año, o

sea que para hacer seis películas buenas hicieron 600 malas. Creo que la cantidad suele producir calidad. En el caso del cine mexicano son muy escasas las películas buenas, sin embargo la industria cinematográfica es allí una fuente de divisas, de trabajo y desde luego han surgido grandes cineastas mexicanos. Uno no puede ver el árbol y decir el bosque es grande. Hay que ver el bosque primero. En el país un cierto acercamiento hacia el concepto del cine siempre está viendo lo negativo de las películas. Yo veo bastante bien al conjunto de las películas colombianas. Inclusive a nivel de premios -que no es fácil-, que una película como "Cándores no entierran todos los días" vaya seleccionada a Cannes es mas o menos como que la selección Colombia vaya al mundial, y esto último sería muy apreciado. Pero que la película vaya a Cannes no importa, aunque en realidad es un triunfo de la cultura colombiana. Ver también que "La mansión de Araucaima" ganó premio en el Festival de Rio, en Brasil, y los galardones obtenidos por el "Tiempo de morir" y "Visa USA".

P.- A la falta de asistencia del público a la proyección de las películas colombianas algunos cineastas responden que es insuficiente la promoción.

R.- En el cine colombiano veo un gran problema, que he sentido más ahora que he visto de cerca la televisión; en Colombia no existe el productor que maneja al director -el que saca adelante el proyecto, el que organiza y consigue la plata-; el verdadero productor de cine no existe en Colombia, es un papel que está haciendo el Estado con el entusiasmo que puede. Pero este es un negocio, como vender enciclopedias; hay que ir y sacar y mover el mundo. Tampoco existen los agentes, que son el otro elemento que mueve mucho la publicidad en la prensa. Si yo hago una película soy incapaz de llamar, inclusive amigos; a pedir que hagan una entrevista. A uno no le nace; este es un trabajo de agentes. Lo mismo ocurre con el fenómeno de los productores, que son capaces de ir y negociar una película en Madagascar. Pero no. Uno termina la película y acaba muerto, cansado de tanto luchar con la película y a duras penas logra participar en hacer el afiche. Hacer una película, por un lado, y promoverla, por el otro, son dos actividades diferentes. Y como en nuestro medio no existen los productores, ni los promotores ni los agentes de los actores, cuando una película sale al mercado lo hace totalmente desprotegida. No tiene quien la defienda frente a la prensa, a la crítica, al público. En fin, a largo plazo el cine co-

lombiano va a tener mucho éxito. Por ejemplo, en la televisión la gente prefiere ahora los dramatizados nacionales. La gente prefiere "El cuento del domingo" a "Dinastía", en cuanto al volumen. Los porcentajes ahora son siempre altos para la programación nacional. Eso habla de que a la gente le gusta verse retratada en la televisión, y tarde o temprano le gustará verse retratada en el cine.

P.- Hablaba de la necesidad del productor y también de la necesidad del Estado. Pero si el Estado no deja de proteger al cine, ¿sí será que surgen los productores?

R.- El Estado frente al cine debe jugar, mas o menos, el papel que juega el padre frente al hijo. El Estado tiene que sacar adelante la industria del cine y después ésta se defenderá sola. Es más, para el Estado debe volverse rentable el cine como lo es la televisión. Inravisión es un instituto rentable. Así podría ser Focine si el Estado quisiera, si existiera por lo menos una pequeña protección. Es que no hay forma de competir. Están dando una película de Spielberg que costó 80 millones de dólares, en la que se rompen 20 aviones, 9 helicópteros y aparecen las grandes estrellas, y al lado están dando tu película. Realmente es difícil que la gente quiera ver tu película, yo los comprendo. O sea, si por la misma plata puedes escoger entre un Mercedes Benz y un Renault 4, pues la elección es lógica. El fenómeno es este. Por los mismos 250 pe-

sos venden una película de 50 millones de dólares y una de 200 mil. Debería existir un mecanismo que restringiera la entrada de títulos. Decir, entran sólo doce películas. Aclaro, estoy totalmente en contra de la censura; no estoy de acuerdo con que se prohíba la importación de películas ni que se restrinja tipo alguno de película, porque la censura uno sabe donde empieza pero no donde termina. Pero debería existir un manejo industrial del cine, para protegerlo como protegen los carros. Un Mercedes Benz cuesta lo mismo en Colombia que un Renault 21; la gente compra el Renault porque no tiene acceso a comprar el Mercedes.

P.- Pasemos a Sergio Cabrera el director. ¿Cuándo comenzó su trabajo en el cine, en el teatro?

R.- Desde muy niño empecé. A los diez años de edad viajé con mis padres a China, en donde mi padre fue director del departamento de doblajes del Instituto Cinematográfico de Pekín. Trabajé haciendo doblaje del chino al español, en pequeños papeles de niños, como en 30 películas. Trabajando allí conocí a Joris Ivens, quien años después, cuando estuvo filmando una película de diez horas sobre la China, me colaboró para ingresar a estudiar cine en la Escuela Politécnica de Londres.

P.- ¿Marcó esto su vida, vivir 10 años en el medio cultural chino, tan diferente al nuestro?



Sergio Cabrera



R.- Es diferente, y aunque no siento especialmente una marca, supongo que existirá. Con frecuencia la gente que está cerca de mí, me habla de ciertas cosas. De pronto en la forma de manejo de conceptos debe haber dejado una marca, a mi modo de ver positiva. Conceptos morales, de tiempo, espaciales que responden más a la cultura oriental. En el trabajo ayuda a ser más metódico, a las cuestiones de ritmo, de disciplina, pero no creo que signifique una gran diferencia.

P.- ¿Los primeros trabajos cinematográficos propios los adelantó en China?

R.- Comencé a trabajar haciendo una película muy corta en la época de la Revolución Cultural. Fue en super 8 y se llamó "Guardia Rojo". Entonces me disponía a entrar a estudiar cine con una beca que gané en la secundaria, pero con la Revolución Cultural cerraron la escuela de cine y tuve que entrar a estudiar filosofía y medicina. Luego partí hacia Londres.

P.- Usted es uno de los pocos colombianos que vivió el periodo de la Revolución Cultural en China. ¿Quiere hablar un poco de esto? Acá en Colombia escuchamos, al principio con entusiasmo, consignas como "que se abran cien flores y compitan cien escuelas de pensamiento", y después nos dicen que no, que la Revolución Cultural comprendió persecuciones a sectores intelectuales.

R.- Creo tener una visión objetiva de la Revolución Cultural China, pero es tan relativo. En la época en que a los chinos la Revolución Cultural les parecía el non plus ultra y estaba tan contentos con ella, yo le veía muchos defectos y fallas. Ahora que los chinos la critican tanto y la miran como lo peor que les ha podido ocurrir, también me parece que se les está yendo la mano. Creo que la Revolución Cultural China se les salió de las manos a los que la organizaron, con Mao Tsé Tung a la cabeza. Pero al mismo tiempo considero que fue el desenlace inevitable de un problema real del país: un país semi-feudal que de repente se encontraba en una estructura económica de tipo socialista. Entonces la base económica no correspondía a la estructura ideológica del país. Esto creaba conflictos culturales impresionantes, porque en esencia yo creo que la cultura es el resultado de esas dos cosas. La Revolución Cultural hizo daños tremendos. A mí me tocó ver en la escuela donde estudiaba a dos grupos de guardias rojos dándose bala con fusil en el campo de fútbol, entonces

llegaba el ejército a separarlos y a quitarles las armas que habían sido sacadas de los cuarteles de los milicianos. Recuerdo haber visto profesores acorralados y a la gente pegándoles. Yo sólo vi una ínfima parte de lo que sucedió; fue una revolución, con todos sus muertos y todas sus cosas. Al mismo tiempo surgió una nueva forma de ver el país, una nueva forma de reaccionar frente a los problemas, un nuevo ciudadano chino sin el cual no existiría la China de hoy. Es como lo que dice Orson Wells en una película, que en la época medieval los Borgia construyeron el Renacimiento a punta de veneno y asesinatos, y que en la misma época los suizos a punta de amor filial hicieron el reloj cu-cú. Un país sin revolución y sin grandes conflictos es un país que no sale a ningún lado. Colombia, por ejemplo, está en un momento de gran crisis, pero algo saldrá de aquí. En este sentido creo que la Revolución Cultural, así haya sido un fenómeno negativo, de alguna manera tuvo su ángulo interesante. Yo conocí a mis compañeros de estudio, al pueblo chino de esa época, que era muy recatado, introvertido, silencioso. Y ha cambiado. El cambio les salió costoso pero cambiaron. Creo que tuvo su aspecto positivo, aunque no le deseo una revolución a nadie.

P.- ¿A su regreso a Colombia se dedicó de lleno al cine?

R.- Trabajé nuevamente en teatro. Lo primero que hice en cine fue con Humberto Giangrandi una película sobre Carlos Granada, el pintor. Se trataba de una exposición que estaba haciendo en ese momento en el Museo de Arte Moderno de Bogotá que fue significativa porque marcó el retorno de los pintores de izquierda a la luz pública, después de un período muy politizado que tuvo la cultura en Colombia. La película, muy bella por cierto, está montada y terminada, pero nunca se sacaron copias, porque no había presupuesto.

P.- ¿Y ahora no le interesa ya sacar copia?

R.- Con el cine pasa una cosa terrible. Cuando uno finalmente termina una película, ésta ya no es interesante para uno. Por eso, además, se necesitan los productores. Por ejemplo "*Técnicas de duelo*" ya está terminada, pero si no hay alguien que la saque, yo sé que no la saco. Cumplí con terminarla y me costó mucho trabajo, pero ya de ahí a uno fajarse a sacar copias, a ver a quién le interesa y dónde la pasan, es demasiado.

P.- ¿Después de lo de Granada qué vino?

R.- Empecé a trabajar con Luis Alfredo Sánchez en algunas cosas y me puse a hacer un cortometraje que se llama "*Diario de viaje*", que es la reconstrucción del viaje de Alejandro de Humboldt por Colombia. Es una película que hice a pulso; yo hice fotografía, cámara, dirección, sonido, montaje, actué en la película físicamente. Me tocaba prender la cámara y salir corriendo. Una cosa increíble. La película quedó muy bien, tuvo un premio especial en el Festival de Cine de Colcultura y otro en la Unión Soviética. Le fue muy bien a nivel comercial y de festivales.

P.- ¿Por qué cayó usted en la publicidad?

R.- Yo no caí, decidí meterme en la publicidad. Fue una decisión consciente y un poco tardía. Después de estar trabajando mucho tiempo como director de fotografía para varios directores, me fueron encasillando hasta el punto de que cuando llegué a Focine a presentar un proyecto me dijeron que el país me necesitaba como director de fotografía. Yo dije, soy director, estoy haciendo fotografía para penetrar en el medio, pero de pronto vi que ya era como un castigo. Así que decidí no volver a ser director de fotografía y comencé a abrirme campo en los comerciales. A mí me parece que un director de cine tiene que hacer cine, no puede pasarse el año dictando conferencias y escribiendo guiones. Entré a hacer co-

merciales, que para mí es un medio muy honroso, digno para practicar el cine. Aquí he experimentado y he aprendido muchísimo. Además me ha permitido tener una base económica para hacer las películas que he querido.

P.- ¿No le trae contradicciones el manejar y manipular todas las técnicas y todo lo que sabe, hacia el consumismo?

R.- No, creo que no. Esta es una especie de constante. Los directores de cine que hacen publicidad se han convertido en grupo en América Latina; grupo que hace películas de mucho éxito como "*El beso de la mujer araña*", "*Historia oficial*", "*La película del rey*".

P.- ¿A nivel mental, ideológico, no le trae preocupaciones?

R.- Realmente no. Tal vez por la herencia china yo he logrado un equilibrio. Estoy en este momento haciendo largometrajes, dirigiendo televisión y haciendo comerciales, sin que nada se pise y sin que nadie le moleste. Yo feliz y me parece que es la conjunción perfecta. Son opciones que se presentan y que son muy importantes en un país en el que no existe industria cinematográfica; poder decir yo hago comerciales hasta agosto porque en agosto voy a hacer una película, es perfecto. El comercial es como lo que es para el pintor hacer bodegones: es una forma de mantenerse cerca de la herramienta, de las telas, de los pinceles.



P.- Centrémonos ahora en "Técnicas de duelo". ¿Cómo nacieron el guión y el proyecto de filmación?

R.- El guión está basado en una especie de tradición popular, en una anécdota. Humberto Dorado lo escribió, lo envió al Concurso Nacional de Guiones y obtuvo el primer premio. Como este premio incluía la posibilidad de hacer la película, decidieron hacerla con Pepe Sánchez y a mi me llamaron para hacer la dirección de fotografía. Pero Pepe finalmente no pudo hacerla y, al hablar Humberto y yo, y luego de leer el guión, le dije: "Yo la hago y la termino como sea". Es sabido que en el mundo se empiezan a hacer muchas películas pero se terminan pocas. Bastantes se quedan en el camino. Fue así que parte del esfuerzo que tuve que hacer, fue invertir una cantidad considerable de dinero, porque Focine no despegaba si no era así.

P.- ¿Cómo fue la escogencia del reparto?

R.- Desde que leímos el guión con Humberto Dorado, encontramos que el personaje del profesor era proyecto perfecto para Frank Ramírez. Se lo propusimos y él aceptó con la condición de que había que hacer la película antes de seis meses. Así que había que hacerla muy rápido. En sólo cinco meses logramos arrancar, en parte gracias a mi experiencia en publicidad. Ella le enseña a uno a saber delegar y a delegar rápido; a ser muy rápido en la preproducción, porque si

no, nunca se haría un comercial. Creo realmente que en esta parte de la preproducción se hace la mitad de la película. O sea, la calidad final de una película tiene que salir de la preproducción. Cuando escoges los actores te estás jugando la cabeza. En "Técnicas" me equivoqué con un actor. El primer día llegó tarde, con ciertas justificaciones. El segundo día falló, pero filmamos. Entonces me di cuenta que este hombre no me estaba dando lo que yo esperaba y decidí cambiarlo, con gran escándalo de la producción que decía: pero ya aprobado, 8 latas de película trabajadas y cuatro días de filmación con este hombre. Yo dije, lo cambio o no, se sigue la película. Cuando se escoge un actor, cuando se escoge una locación, está en juego todo. Al llegar al set la mayoría de cosas están ya decididas, lo único que se puede hacer, es corregir un poco la entonación o la actuación, pero las películas no son actuación.

P.- Uno de los problemas que se han detectado en el cine colombiano es el de los guiones. ¿Cómo manejó usted esto del guión? ¿Lo trabajaron durante el rodaje, o se rodó tal como estaba?

R.- El guión es básicamente el guión original, pero Humberto y yo trabajamos más o menos dos meses todos los días en el guión, línea por línea. Yo sugerí algunas cosas que a Humberto le gustaron, algunas las negociamos. Y así. El guión original de Humberto tenía creo 85 páginas y el que se rodó tenía 150. Con esto te digo



que fue Humberto el que trabajó su mismo guión pero conmigo dando soluciones, cambiando cosas, alargando y acortando escenas. Por decir cosas, en la versión original no existían revólveres, y la película comienza con un revólver; no había pelea a machete, ni existían contactos físicos, ni golpes, ni nada. El guión original terminaba bastante diferente; se caían el balcón y el campanario de la iglesia. Pulimos detalles en el tratamiento de las escenas. Aparte de esto durante el rodaje nos reuníamos y trabajábamos, y analizábamos. Incluso una de las mejores escenas de la película se escribió en un día de descanso durante el rodaje.

P.- Hay varios elementos en la película importantes de abordar. El suspenso, el humor.

R.- La intención mía era hacer una historia contada a la colombiana. La película empieza muy dramática, con un gran climax que parece un dramononón, y gradualmente la película se va convirtiendo en una comedia, sin que uno se percate. Este mecanismo lo tomé de mi experiencia cuando visito pueblos. Cuando uno ve un pueblo desde fuera, uno como extraño, generalmente se da cuenta que lo que para ellos es muy serio, para uno son cosas chistosas. Con Jorge Goldemberg, el guionista argentino, y Humberto Dorado, un día fuimos a un pueblito, por allá cerca de Villa de Leyva, y era el día de la raza. Así que llegamos al pueblito y estaban haciendo representaciones teatrales de la parábola de la



mujer que trata de echar de la casa al papá de su esposo. Entonces viene el hijo luego y los quiere echar a ellos. A nosotros nos causó mucha gracia, la actuación y todo. De pronto vimos a la gente del pueblo y estaba llorando. Ese es el mecanismo que trato de utilizar en cuanto a la aproximación al humor. Sobre el suspenso, lo que tiene la película es que nunca busqué un gran suspenso, sino pequeños suspenso basados en que la película está hecha en tiempo real, pero



con tiempos internos diferentes. El tiempo de los duelistas, que viven el verdadero tiempo real, un tiempo muy lento. El tiempo de la oposición que quiere llevar todo muy rápido, y el tiempo del pueblo.

P.- ¿Usted hizo el trabajo de dirección de actores?. En el caso de los niños se siente bien logrado.

R.- Yo soy actor. He sido actor mucho tiempo y creo que sé manejar actores. En el caso de los niños me sirvió mi experiencia en publicidad. El trabajo grande fue en el casting, en el momento de escoger los niños. Yo le hice casting más o menos a 120 niños, y ese niño -el protagonista- cuando llegó yo no le iba a hacer prueba porque estaba chiquito en relación con el grupo que yo había escogido, que era de unos ocho años de edad promedio, y éste tenía entre 6 y 7. Pero lo vi y me dio tristeza no hacerle el casting; para que no se fuera a sentir mal y aca-

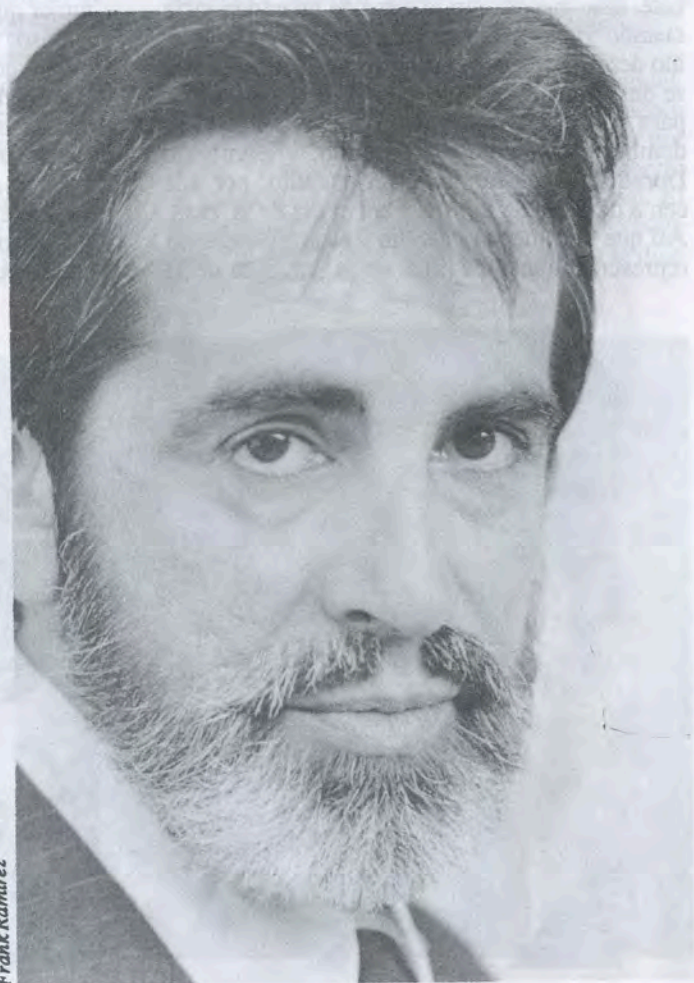
bar así con la carrera de un niño. Lo entré al cuartico donde hacíamos las pruebas y me di cuenta que era perfecto. La dirección de los niños es de dos tipos: con el grupo grande, que dé la cosa naturalmente, con los otros la actuación es marcada, como a un actor grande. Cada mirada del niño está marcada. El trabajo de dirección creo que es saber cómo manejar a éste y cómo a aquél.

P.- ¿En una segunda lectura de la película existen críticas a la religión y a la política?

R.- De alguna forma ese pueblo es el país. Puede ser América Latina. El mundo entero. Este es uno de los encantos del guión: si tú quieres es la historia del pueblo, o puede ser la de Colombia entera. Hay cierto manejo político pero nos cuidamos mucho porque nunca quise hacer un planfeto. En el montaje de la película nunca se quiso utilizar el sistema de crítica. Claro que finalmente lo es, de alguna forma.



Fausto Cabrera



Frank Ramírez

P.- ¿Es abstracta la crítica en el sentido de no tratar de identificar directamente sino dejar en el aire?

R.- Intencionalmente prefería que eso quedara un poco en el aire, porque me parece interesante y sano tener un espíritu autocrítico como espectador. Sentir que las cosas que están pasando, al mismo tiempo que son chistosas, son un poco ciertas. La película tiene su pequeño toque político, aunque no es una película política. Tampoco quise eludir esa oportunidad de ser un poco mordaz frente a la realidad del país.

P.- ¿A usted finalmente le gustó la película, Sergio?

R.- Yo realmente quedé muy satisfecho. Es una película de muy bajo presupuesto, yo hubiera querido más dinero para pulir muchas otras cosas. Hubiera querido tener más material virgen

disponible. Contar con más tiempo de rodaje. No necesitaría otros actores, ni otro vestuario. A nivel técnico no encuentro grandes fallas. Todo el trabajo de la película lo he hecho al máximo de mis capacidades, incluyendo las cosas que no hice yo, como la música, que no es mía, pero me senté con el compositor a trabajar en cada pedacito, a tararear. Creo que el cine funciona bien, no cuando uno hace todo, sino cuando se mete y colabora con cada uno de sus colaboradores.

P.- ¿La película estaba embrujada o qué? Se perdió una buena parte del negativo. Se creía que ya no se iba a recuperar.

R.- Ese fue otro drama que la puso en un momento dado en grave peligro. Inexplicablemente se perdió una parte del negativo. Afortunadamente el positivo que le correspondía a ese ne-



Florina Lemaitre



gativo no había sido tocado. A veces mientras se filman las películas se van editando, y sufren mucho las copias positivas al ser proyectadas. Pero por estar rodando esta película en un lugar tan lejano -Barichara es un pueblo que no queda cerca de nada- siempre se mantuvo en muy buen estado el positivo. Entonces inmediatamente se perdió el negativo, di orden de que no se tocara el positivo mientras -decidíamos qué hacer. Se me ofreció la posibilidad de refilmar pero no quise, porque sabía que no hubieramos podido lograr una calidad tal en la repetición. Entonces se editó la película en el Icai y en los laboratorios Du Art, en los que trabajaron dos de los cinco nominados al oscar de fotografía. El laboratorio comenzó a investigar porque Malcom Walhause, nominado al Oscar de fotografía por "Detrás de las noticias", con quien he tomado cursos y quien es amigo mío, ayudó y fue al laboratorio y dijo: hay que sacar la película de este muchacho. Entonces el laboratorio se puso las pilas y se puso a investigar y han logrado una textura tal, que si en este momento apareciera el negativo, yo seguiría adelante con ese proceso. Porque le han logrado sacar a la película una textura de época única. Es un proceso que nunca podría uno hacer si no se hubiera perdido el negativo; es un proceso supremamente costoso que ha sido posible gracias al esfuerzo de Focine.

P.-¿Cuándo estará la película?

R.- El 15 de mayo estará aquí en Bogotá. Y en junio abre el Festival de Cartagena.

P.- ¿Cual es la película que viene luego?

R.- "*La estrategia del caracol*", es un guión que trabajamos con Ramón Jimeno y ahora nos está ayudando Humberto Dorado; es la historia de una casa de inquilinato, con los típicos problemas. Está basada en una noticia de prensa que habla de una patrulla que va a hacer un desalojo en La Candelaria, y cuando llega encuentra que no hay nada. De ahí hacia atrás se desarrolla la historia. Una casa donde con sus conflictos, contradicciones, odios, viven 100 personas; según los datos estadísticos hay más gente aquí que vive en este tipo de viviendas que de otra forma. Deciden entonces desvalijar la casa. Dentro de esto hay un monton de historias. Lo que el espectador no sabe es hasta qué punto son capaces de desvalijarla.



Humberto Dorado

P.- ¿Cuándo se empieza a rodar?

R.- El 10. de agosto.

P.- Para terminar, ¿cómo ve un joven cineasta la situación de la Colombia de hoy?

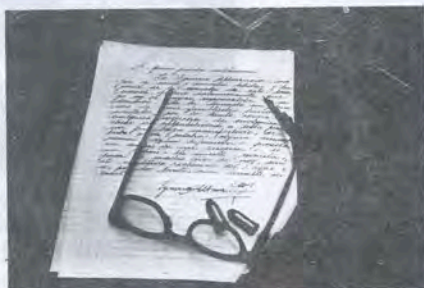
R.- La situación de este país es dramática pero, como algo habíamos dicho ya, de esto algo tiene que salir. En medio de todo este drama hay que ser un poco optimistas, porque de los grandes conflictos es que se forman realmente los países. Un país no se forma con canciones. Ojalá no fuera necesario pero al país le hace falta solucionar un montón de problemas y los está solucionando de alguna forma. Pienso que tarde o temprano va a llegar un momento de llegada a un país tranquilo donde se puedan planificar mejor las cosas; cuando se resuelvan todos estos conflictos sociales, políticos y económicos que tarde o temprano había que resolver. Es dramático que se estén resolviendo todos al tiempo. Tú ves que mientras la economía del país mejora, hay conflictos sociales, y guerrilla. Es un país muy convulsionado. Pero para el arte, paradójicamente es bueno, las grandes obras de arte salen de las guerras, de las revoluciones, de los grandes conflictos.



Diario de filmación en un pueblo

Dos realidades superpuestas

• Por Marcela Caldas



Desde el principio se fundieron la vida personal y el rodaje, imposibles de diferenciar nuestra geografía y la que frecuentaban los personajes de "*Técnicas de Duelo*"; ambas están limitadas por la misma polvareda rojiza, la misma y el mismo abismo profundo y repentino que más bien parecía el fin de la tierra, donde terminaba de un tajo Barichara y empezaba el cielo.

En medio del aislamiento total, a diez horas de Bogotá y con solamente un teléfono y dos carros para los tres mil habitantes del pueblo y los cuarenta y cinco forasteros que conformábamos el equipo de filmación, el rodaje se adelantó casi sin contratiempos durante diez semanas ininterrumpidas de trabajo.

Fue una situación ideal. El ritmo de producción fue especialmente puntual por varios factores: la rapidez y seguridad del director de fotografía por ejemplo, eliminaba la necesidad de hacer más de una o dos tomas en la mayoría de los planos aprovechando básicamente la luz natural con pantallas y espejos. Pero también fue decididamente conveniente que se hubieran quedado en Bogotá las rumbas y bares, las colas en los bancos, los trancones de tráfico y las visitas al dentista.

Cada jornada empezaba a las seis de la mañana o un poco más tarde, y cada uno llegaba después de caminar máximo cuatro cuadras en subida o en bajada, cuando no era cuestión de atravesar simplemente el umbral de su habitación para encontrarse en el set. Resultaba muy difícil trasnochar o encontrar algún rincón del pueblo que no estuviera empapado de "la película", y por lo tanto para cualquiera era inevitable estar pensando en los oficios propios de la filmación.

Pero a pesar de que los problemas técnicos y artísticos que pudiera enfrentar el rodaje, casi todos, fueron naturalmente superados por estas circunstancias, se presentaron otras dificultades propias de un lugar como Barichara. Llegába-

mos a filmar una historia crítica y progresista a un pueblo tradicionalmente conservador y reaccionario que por primera vez en su historia tenía un alcalde liberal, y en donde el único liberal del pueblo era el alcalde.

Desde un comienzo, cuando asistimos como niños obligados a la misa que el cura párroco convocó para encomendarnos al Señor, supimos que las relaciones con las altas autoridades eclesásticas serían delicadas. EL alcalde nos lo había dicho sin vergüenza semanas atrás durante un corto viaje de pre-producción: "El que realmente manda aquí es el cura". Ese día llamó a todo el pueblo por el ruidoso altoparlante que colgaba de la torre de la iglesia y por el que hacía todos los anuncios o leía largas pastorales desde las cinco y media de la mañana diariamente.

Hubiera sido una falta imperdonable no asistir a aquella misa aunque la mayoría no recordáramos ya los pormenores del ritual. Tuvimos que aguantar pacientemente el sermón plagado de recomendaciones y advertencias especialmente dirigidas al equipo, y el Padre se dio cuenta exacta de nuestra evidente falta de vocación religiosa. Lo malo es que en vez de encomendarnos al Señor nos encomendó a la Virgen, y en últimas nos ha debido encomendar a San Cristóbal porque tal vez así no se hubieran perdido irremediablemente, meses después, las 36 latas de negativos.

De ahí en adelante nos empezaron a preocupar las cosas que tenían que ver con la realidad cotidiana de Barichara: cómo deshacerse de día de la tarima que instaló el cura en la plaza frente del atrio para celebrar la Novena y que permanecería allí hasta después de Nochebuena; cómo disimular la participación de elementos cubanos en el equipo de rodaje y el contenido de escenas que mostraban a un párroco, un sargento, y un alcalde corrompidos y oportunistas; cómo evitar las filas en Telecom y la filmación de exteriores en día de mercado; cómo explicarle al verdadero

Sargento de Barichara que su hijo representaba a un niño involucrado en un complot de asesinato; y cómo desmentir los rumores de que el Alcalde había perdido el pueblo entero en una apuesta de tragos con uno de los actores.

Habíamos llegado casi todos para el 8 de diciembre. El rodaje empezó el 12 del mismo mes después de la debida bendición del Padre y de la autorización del alcalde y el sargento. Para Nochebuena ya llevábamos más de diez días de rodaje, y sólo algunos celebramos sencillamente la Navidad entregándole a los niños muñecos y carritos de plástico de colores que se conseguían muy baratos en la tienda de doña Rosita. Para el nuevo año ya habíamos aprendido a notar la lle-

gada de cualquier extraño al pueblo, y habíamos cogido la costumbre de sentarnos frente a la Notaría a esperar ceremoniosamente la llegada de cualquier miembro del reparto, de algún familiar o amigo que viniera a visitarnos.

Cuando terminó todo y nos fuimos a mediados de enero, resultaba difícil concebir que el tiempo y el espacio tuvieran otra dimensión que esa. Y por el asombro que manifestaban constantemente las gentes del lugar, era inevitable darse cuenta de lo compleja que resultaba esa tarea de realizar una película, técnica y humanamente. "Siempre es así, todo este trabajo y todos estos meses, ¿sólo para ver una hora de cine?".

Siempre es así. Y desde entonces los habitantes de ese pueblo santandereano sabrán que es una toma, un plano y una escena, por qué es importante el color de la luz un día y otro, pero dejarán de preocuparse por la continuidad si abren o cierran las puertas y ventanas de sus casas, o por si en un momento u otro el burro que dejaron amarrado a un palo al fondo de la plaza entra en cuadro o no. No tendrán que pensar si el volumen de sus transistores está siendo registrado por el sonidista, y nunca más olvidarán ese lenguaje particular que invadió sus vidas cuando llegaron "los de la película".



Comentario

Por un asunto de honor

• Por Hugo Chaparro Valderrama

Más que una comedia tomada de humor negro, *Técnicas de Duelo* de Sergio Cabrera, parece una historia siciliana de amor, lío de honor entre un cornudo y su contrincante, a través del cual se observa como telón de fondo la época de la violencia, mostrada aquí de forma ciertamente novedosa si se tiene en cuenta la tradición de tragedia y solemne reflexión - casi que inevitables con las que se ha recreado aquel momento tenebroso que agobió a muchos a partir de un año que ya pertenece a la historia oficial: 1948.

En *Técnicas ...*, dos miembros del partido de oposición de un pueblo se batan a duelo, quedando implícito en éste la figura de una mujer (Florina Lemaitre que en esta película tiene un aire angelical, Ofelia que nada en el riachuelo al que va a lavar su ropa). Con base en tal rivalidad, Cabrera desencadena una serie de hechos y sucesos con los cuales va armando su mosaico personal de la violencia, nos va mostrando su visión particular del momento, aprovechando de forma adelantada las fórmulas del folletín al ser cada personaje una caricatura del poder que representa; el sacerdote como benévolo mercachifle de almas, trabajando en llave con el sepulturero del lugar; el jefe de policía cuyo cuerpo lo conforman sólo él y un cabo llamado Alegría, quienes deben padecer el sopor de un villorio, en el que su autoridad es casi innecesaria, decorativa en medio del tedio; un juez y su secretario que resultan ser emblemas patéticos de la más exquisita burocracia. Lugares comunes de una dramaturgia nacional que ha trajinado una y otra vez estos moldes, pero que en *Técnicas...* se vuelven

lugares comunes novedosos al ser presentados como los protagonistas de una historia en la que el humor hace de cada personaje algo particular.

Así, todos los que en *Técnicas...* asisten a este "asunto de honor" de una u otra forma, tiene su "gracia folclórica", una suerte de "tics" que los define y los hace verosímiles en ese ámbito pueblerino, provinciano, en el que viven. Se dan entonces escenas circenses, aparatosas, que encajan en esta historia como si fueran una consecuencia lógica de los delirios que se viven en el pueblo. Escenas tales como la de aquel trío de tangueros que acompañados de una corte de madres de familia entonan "Yira Yira" como un último homenaje al profesor (Frank Ramírez) que va a matarse con el carnicero (un Humberto Dorado de cara mofletuda, con un rostro de Al Capone boyacense) por el problema que hay entre ambos, aunque sorprenden y dejan pasmado al desapercibido espectador al ser por completo inesperadas, son convincentes, aparecen como una expresión bufa del "alma popular" que identifica el lugar en el que se sucede la película. De esta manera, la tensión que se crea alrededor del duelo, se diluye hasta que la tragedia se vuelve cosa cómica, casi de sainete, siendo aún más sugerente que cualquier discurso panfletario, explícito sobre la misma época en la que acontece *Técnicas...*

La atmósfera de crimen que en un principio recorre la pantalla, se transforma entonces en atmósfera festiva cuando vemos irrumpir en el transcurso del film, personajes que aparecen salidos de una aventura excéntrica, personajes que



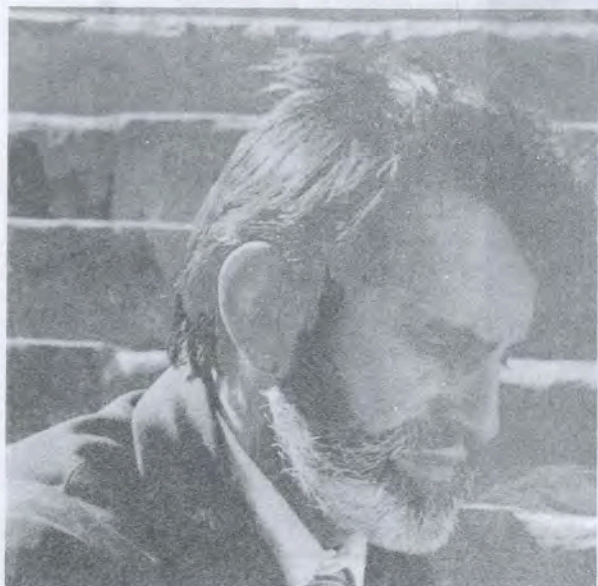
Técnicas de Duelo

aquí encuentran su lugar trastomando con visos, si se quiere fantásticos, lo que es narrado de forma realista (por ejemplo, aquella procesión de cófrades más bien demoniacos que salen de la iglesia a bendecir al carnicero, a protegerlo con sahumerios y medallas, relegando a un segundo plano la "seriedad" del asunto por el que se enfrentan el par de mortales).

El director se da así completa libertad para narrar con tales elementos las consecuencias de un amor fatal que aniquila la hermandad política de los dos protagonistas. Ni siquiera el espectro de la muerte es respetado en *Técnicas...*, pues el duelo se termina como si todo lo que hubiera sucedido antes del encuentro, fuera una farsa: el hecho de que el carnicero mande a hacer su propio cajón; el que el profesor firme un poder para que a su casera se le paguen los sueldos que le debe el ministerio; el desmayo que tiene el primero, cuando ve el rostro de un Jesús sangrante al borde de la muerte y el afán por conseguir la absolución a como dé lugar para irse libre de pecado; la fotografía de fina estampa que se toma el profesor como si posara para la posteridad y la desazón que experimenta cuando el fotógrafo le coloca un manto negro sobre los hombros como si fuera un presagio. Una farsa que llega a resumirse en el momento en el que el digno profesor y su amigo el carnicero, quedan por fin frente a frente, enfrascándose en un combate que rebasa el absurdo más gracioso, lid de caballeros torpes, parodia de parodias de una lucha verdadera y no por eso menos corajuda que cualquier otra. Por las manos de estos "héroes" -casi antihéroes- pa-

san todo tipo de armas según las cuales la danza tiene pasos definidos. Cuando el profesor toma el machete -y tal vez recordando alguna lámina escolar de espadachines-, lanza un brazo atrás suyo, lo arquea y le imprime un gesto elegante a su mano, avergozándose de tal postura más aún cuando sabe que está ante un mago del hacha, el carnicero del pueblo que sabe manejar, no con mucha gracia pero sí con gran destreza, toda clase de arma blanca. Cada uno le advierte al otro la evidente desventaja en que se encuentran ("Profesor, usted a duras penas puede alzar una tiza"), siendo este duelo una burla -una sátira- de los duelos elegantes que se han dado en "épocas galantes", con pistolas presentadas por padrinos en estuches forrados de terciopelo -aquí los machetes los trae el carnicero envueltos en un costal, eligiendo uno el profesor-, protagonizados por seres impetuosos, de frágil sensibilidad y amores desbordados, en parajes solitarios, no en plazas públicas. Los rivales de *Técnicas...* hasta deben preguntarse si conocen la razón por la que se enfrentan, si están seguros y firmes en sus intenciones, y si quieren continuar.

El pueblo, por supuesto, no se pierde del show que dan gratis los duelistas, y asiste a él como si en la plaza del lugar aconteciera un espectáculo romano, con los dueños del poder mirando como Nerones desde el balcón de la alcaldía, gozando y disfrutando de la brutalidad que observan. Allí, las libaciones se suceden de forma continuada, hasta el punto de llegar a emborrachar al centurión Alegría quien también acaba



El Sainete

Por un asunto de honor

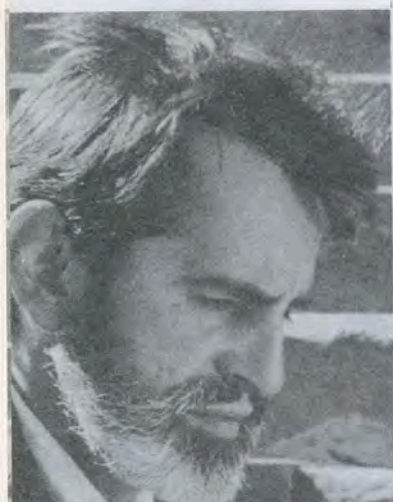
haciendo de las suyas, participando en la contienda a su modo, con torpeza afortunada, de efecto cómico.

Incluso los infantes de la escuela -un grupo de niños que, como el resto de los personajes, interpretan su papel en esta comedia con una seriedad en la que se cifra precisamente lo risible de la misma- se involucran en la lid haciendo que un idiota esté listo para disparar un tiro sobre la humanidad del carnicero si éste le hace trampa al profesor.

Sin embargo, cuando ya la pelea se ha vuelto de vaudeville, cuando más que un combate de honor lo que se está brindando en la plaza es una función, todos optan por hacer del duelo un pretexto de carnaval, una fiesta que termina siendo presidida -casi a pesar suyo y sin proponérselo- por la doncella que en medio de esta especie de sainete político hace su aparición después de que ha sucedido todo. Ella, la ninfa del río, paladeando las delicias acuáticas de un paraje bucólico en el que mata el tiempo cantando, ha permanecido ignorante de lo acontecido en el pueblo, y aún así, cuando llega en el instante final, su presencia es de tono dramático: por los rostros magullados del par de mortales, se entera del encontrón. Revela con su mirada lo absurdo

de tal duelo. Se marcha envuelta en un mutismo que avergüenza a los caballeros, quienes quedan mirando a la cámara como buscando consuelo.

Poco antes de llegar la dama al ring del combate, escucha un disparo y piensa en los tiempos en que todos se masacraban por banalidades que resultaban mortales. Lo dice como si aquello fuera cosa del pasado. Con su actitud, la historia de *Técnicas....* se ubica en un tiempo que puede no ser el de una época determinada pero que también puede ser, por la ambientación, el vestuario, por sus personajes, el de la misma violencia cuyo tratamiento en el film, tratamiento velado, tratamiento de tragicomedia, nos permite vislumbrar la madurez con la que ya podemos ver, con la serenidad que da el tiempo, uno de los conflictos que más ha producido obras ahora con canas debido a que se creyó que una realidad de matices literarios como fue la de la violencia, era suficiente para retratarla tal y cual, sin intentar recrearla con una ficción lograda. Sergio Cabrera, con *Técnicas de Duelo*, ha logrado realizar un film que tiene su mundo propio, su propia autenticidad, que convierte una anécdota en el centro de una narración que aunque puede contener algunos elementos conocidos y reconocidos, aquí pertenecen solamente a su director.



FICHA ARTISTICA

Profesor Albarracín.....	FRANK RAMIREZ
Carnicero Oquendo.....	HUMBERTO DORADO
Miriam.....	FLORINA LEMAITRE
Encarnación.....	VICKY HERNANDEZ
Sargento.....	EDGARDO ROMAN
Padre Troncoso.....	FAUSTO CABRERA
Alcalde.....	MANUEL PACHON
Carpintero.....	KEPA AMUCHASTEGUI
Fotógrafo.....	ELIO MESA
Secretario.....	LUIS CHIAPPE
Agente Alegría.....	ANTONIO APARICIO
Bobo Masato.....	MIGUEL IGNACIO VANEGAS
Ciego.....	HUMBERTO ARANGO
Pacífico.....	CARLOS PARRUCA
Mamá.....	ALICIA DE ROJAS
Jefe de cofradía.....	DARIO VALDIVIESO
Jefe de acudientes.....	YOLANDA GARCIA
Niño Oquendo.....	ANGELO JAVIER LOZANO
Niño Parra.....	JULIAN ROMAN
Niño Lequerica.....	FABIAN ORTIZ
Cantante de tango.....	ALBERTO SANCHEZ
Guitarristas.....	MARTIN DELGADO, EDGARDO IBARRA
Mujer 1.....	TERESA IBANEZ
Mujer 2.....	CECILIA RICARDO

FICHA TECNICA

Dirección.....	SERGIO CABRERA
Producción.....	FOCINE, FOTOGAMA, ICAIC
Guión.....	HUMBERTO DORADO
Productor ejecutivo.....	ABELARDO QUINTERO
Productores Asociados.....	MILENA ESGUERRA (FOCINE), CAMILO VIVES (ICAI) SERGIO CABRERA (FOTOGAMA)
Dirección de fotografía.....	JOSE MEDEIROS
Primer asistente de dirección.....	MARIO RIBERO
Segundo Asistente de dirección.....	MARCELA CALDAS
Dirección de arte.....	ENRIQUE LINERO
Vestuario.....	HELMER MANZANO
Asistente de Vestuario.....	LAURA VALENCIA
Fotofija.....	CECILIA POSADA
Maquillaje.....	FLOR MARINA SANDOVAL
Música.....	JUAN MARQUEZ ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE CUBA dirección: MANUEL DUCHESNE CUZAN
Laboratorios.....	BACATA Bogotá, Colombia ICAIC La Habana, Cuba
Montaje.....	JUSTO VEGA
Asistente de montaje.....	RICARDO ACOSTA
Cámara.....	JOSE MEDEIROS
Asistentes de Cámara.....	ARMANDO ACHONG, ANTONIO RODRIGUEZ
Sonido.....	HERIBERTO GARCIA
Asistente de sonido.....	RAMON PULECIO
Mezcla de sonido.....	CARLOS HERNANDEZ
Gerente de producción.....	JAIRO DURAN
Productor de campo.....	ROY MARIN
Asistentes de producción.....	JAIME GONZALEZ, MAURICIO RUIZ
Jefe luminotécnico.....	ROBERTO CORTES
Tramoya.....	ALBERTO DUARTE
Script.....	ROSA GUZMAN
Utelería.....	ARMANDO FLOYD
Ambientación.....	CARLOS ARIAS

Filmada en Barichara, Colombia
Duración: 97 minutos





Bertolucci El dragón que se tragó al Emperador

23

Por Gilberto Bello

Pocas veces en la historia del cine una película alcanzó los premios más importantes en la azarosa carrera del Oscar. Este honor, exclusivo de unos pocos, le cupo a un director italiano que a los 21 años tomó en sus manos una cámara de 35 milímetros para mostrar el universo que aprendió, casi sin darse cuenta, a las orillas del valle del Po. Su tema predilecto siempre ha sido una especie de perspectiva política-ideológica y psicoanalítica. Su cine entonces es de personajes: amargados y solitarios, nostálgicos y misteriosos. No es extraño este supuesto formal; a su llegada a Roma emprendió la educación universitaria y se dedicó a las letras, un suceso natural para el hijo de un poeta que alcanzó cierta notoriedad por algunos versos que describían las breves historias de los habitantes de la campiña fértil y silenciosa de Parma.

Se llama Bernardo y como cualquier creador ha tenido sus altas y sus bajas. Empezó a los 16 años filmando historias de corta duración con una cámara que su padre, un poco brillante analista del cine, le regaló con el emocionado testimonio de hacer de su hijo un cineasta.

En realidad su primer maestro fue el poeta y cinematógrafo Pier Paolo Pasolini. Trabaron amistad intercambiando poemas. El impresionable creador de *"Accatone"* le escribió *"La Religione del mio tempo"* y Bertolucci respondió con *"In cerca del Misterio"*.

Vendría luego el largo proceso de formación que le significó más de un contratiempo, y la duda sobre su talento al conocerse el fracaso que significó *"Antes de la Revolución"*: Stendhal traicionó al joven director.

Sin embargo la vida en el cine tiene siempre sus compensaciones. La película cayó como anillo al dedo a los jóvenes estudiantes de la universidad francesa, y un día después de su estreno en París en 1968, los contestatarios comprendieron que muy cerca de ellos se arrimaba un realizador, ambiguo y sorprendente, capaz de ponerle imágenes al tiempo poético y dramático que habían depositado sobre los cuerpos congelados de las estatuas que representaban el establecimiento a punto de hundirse en el juego vociferante de sus propias contradicciones.

La consagración no se hizo esperar. Bertolucci filmó en 1970 *"La estrategia de la araña"*, sobre la base de un relato de Borges. Un viejo habitaba en las gastadas hileras de libros en la Biblioteca





Escena de "La Estrategia de la Araña".

Nacional de Buenos Aires y escribía cuentos fantásticos que sacaba de una mente cargada de claves, laberintos y referencias.

La literatura lo persigue desde entonces. Agradable compañía para un hombre que siempre abrió sus escotillas naturales y su sensibilidad a las letras que danzaban en los moldes y a las cuales trata de metamorfosear en imágenes. Moravia lo inspiró para "El Conformista": primer filme de su pensamiento. Lo autobiográfico había quedado en el pasado y encaraba con solidez y pasión el estudio del fascismo.

Tango Prohibido

María Schneider y Marlon Brando, dos solitarios en París, se propusieron golpear a los mojigatos con una historia audaz y escabrosa. Detrás de la cámara se agitaba el aventajado alumno de Passolini. La filmación de un argumento sobre el fascismo le permitió a Bertolucci regre-

sar a su tierra e introducirse en el cine épico: "Novescento" es la historia de la evolución política de Italia en el siglo XX, así la definió uno de sus biógrafos: José Enrique Monteverde.

Las dos películas, aunque recibidas con calidez por los críticos, causaron más de un alboroto dentro de los sectores más conservadores de Italia. En su país el tango fue cuestionado por inmoral y "Novescento", por "excesivamente roja". Por abrir heridas la segunda y por "pansexualista" la primera.

Los periodicos de Roma se involucraron en los alegatos y el vocero del vaticano, el Observatore Romano, calificó al tango de agresivo y desenfrenado.

Mientras tanto el filme le daba la vuelta al mundo y Pauline Kael, la reconocida crítica del New Yorker, después del estreno, el 14 de octubre de 1972, durante el Festival Cinematográfico de New York, la saludó calurosamente, "esta fecha puede convertirse en un jalón para la historia del cine, comparable a la del 29 de mayo de 1913- la noche en que, por primera vez, se interpretó "La Consagración de la Primavera" - en la historia de la música".

Cinco horas y media de cine disfrutando los asistentes al Festival de Cannes de 1976, que llegaron a la sala para la exhibición de "Novescento". Era la historia de dos muchachos. Elmo, pobre y aguerrido y Alfredo, nieto de un terrateniente de Parma que cuenta la vida de amistad



De "El Conformista".

que ni siquiera la guerra pudo destruir. Pero en realidad, lo subjetivo es apenas una disculpa para clavarle las garras al fascismo y destacar la importancia de las luchas populares y la posición que algunos sectores agrarios le hicieron a los engrandecidos patrones de la tierra.

"Luna" nada significa para el prestigio de Bertolucci y "*La historia de un hombre ridículo*", pasó sin muchas campanillas. Los buscadores de las películas y los asiduos al parpadeo de la conciencia colectiva olvidaron, seguramente, a Bertolucci.

El crepúsculo de la ciudad perdida

Bertolucci reaparece en el cine con una obra monumental. La historia del último emperador de la China. Este hombre, que pasó la mayor parte de su vida prisionero, representó el final de una cadena de crueles, astutos y sibaritas gobernantes que impusieron su voluntad y clausuraron para China la posibilidad de alcanzar el desarrollo. Quizá el exotismo con el que se mira este lejano país haya sido producto del aislamiento al que lo sometió una clase dirigente que siempre lo administró con la idea medieval de una finca particular. El director italiano, el productor Jeremy Thomas y el guionista Mark Peploe, tenían esta idea antes de su primer viaje, llevado a cabo en 1984, para mirar los escenarios de la futura película; y al llegar entendieron que estaban en un mundo totalmente diferente al europeo.

Habían leído y discutido una veintena de libros y la cabeza de estos buscadores de historias de bullía en imágenes y propuestas. Finalmente tres documentos escritos les sirvieron de base para estructurar el primer borrador del filme. "*La Condición Humana*" de Malraux, el texto de Jeginald Jonston, precepto del emperador y "*De Emperador a Ciudadano*", una especie de memorias de cárcel que ilustra acerca del proceso de reeducación que sufrió Pu-Yi. Todo está listo y la ilusión de filmar en la ciudad prohibida parecía estar convirtiéndose en realidad.

Nadie pensó en ese momento en las dificultades. Cinco años largos tendría que esperar el director italiano para ver rodar las imágenes de "*El Último Emperador*". El primer obstáculo fue la lucha para filmar un contrato de coproducción con China. Más tarde la búsqueda de reparto; especialmente un actor inocente, nostálgico, solitario, "de expresión y fuerza contenida", capaz de encarnar a Pu-Yi. Finalmente encontraron a John Lone, actor, bailarín de la Opera de Pekín,



Marlón Brando en "El Último Tango en París".





descubierto por Michel Cimino en el filme *"El Año del Dragón"*. Bertolucci no se equivocó. Lone, como lo definió Michele Halberstadt, es tan solitario como el mismo emperador, estaba hecho a la medida del emperador.

La filmación aunque no fue azarosa, significó jornadas exhaustivas y serios equívocos. algo así como una Torre de Babel se levantó en los escenarios, los patios, las explanadas y los brillantes pasillos que albergaron en sus momentos de esplendor a eunucos y favoritas del emperador en las 8.886 habitaciones del asombroso palacio.

La película en su línea estructural, fue construida sobre un recurso técnico ya utilizado por Bertolucci en *"Novescento"*. La base de la narración es la memoria que se entrecruza con los tiempos de un personaje central y toma dimensiones y se matiza a partir de una recurrencia al pasado y los regresos al recuadro. En este sentido la vida del emperador corre paralela a la historia de los acontecimientos que desencadenaron en China una de las más extraordinarias transformaciones de la sociedad contemporánea. Pu - Yi, es el núcleo y a su alrededor se constituye una verdadera reconstrucción histórica que terminó con el triunfo de la revolución de Mao Tse-Tung y la conversión a ciudadano común y corriente del descendiente indirecto de las dinastías Ming y Chang por cuyo cuerpo corría la sangre de los príncipes Manchúes; una etnia sangrienta y guerrera que, con el transcurso del tiempo, terminó



De "La Luna".

en el poder y llegaron a ser los misteriosos mandarines de la China, misteriosos y decadentes.

Bertolucci ha desplegado su tradicional cromatismo para sorprender al espectador. Planos generales de espectacularidad a veces inaudita y cierre a planos medios y primeros planos en los momentos en que se muestra el emperador durante su etapa de cautiverio, después de su criticado apoyo a los japoneses y de haberse coronado emperador de Manchukuo. El contrapunto de las dos historias es compaginado en una edición que, sin duda alguna, muestra a las claras la intención del director: un microcosmos apoyado en un intento de universalizar la temática. Razón ésta que le permite a Bertolucci una solución brillante frente a la continuidad.

Entonces las atmósferas se convierten en el elemento de la narración que unifica y dimensiona. Claramente escinde los espacios y corta los tiempos, no hay equívoco ni para contar la vida del emperador y mucho menos para singularizar el conflicto entre dos sistemas de producción. El

ritmo apela a la estética que el italiano aprendió, posiblemente de sus maestros -Wells, Cocteau, Mizoguchi y Passolini-, y que experimentó desde "*La Estrategia de la Araña*"; claroscuros, luces laterales, un impecable sentido de los detalles, cierto estilo gótico al encarar la escenas de ritual y una composición con alto nivel de contraste. "*El Último Emperador*" estéticamente es una lección de acuerdo entre lo formal y lo sígnico.

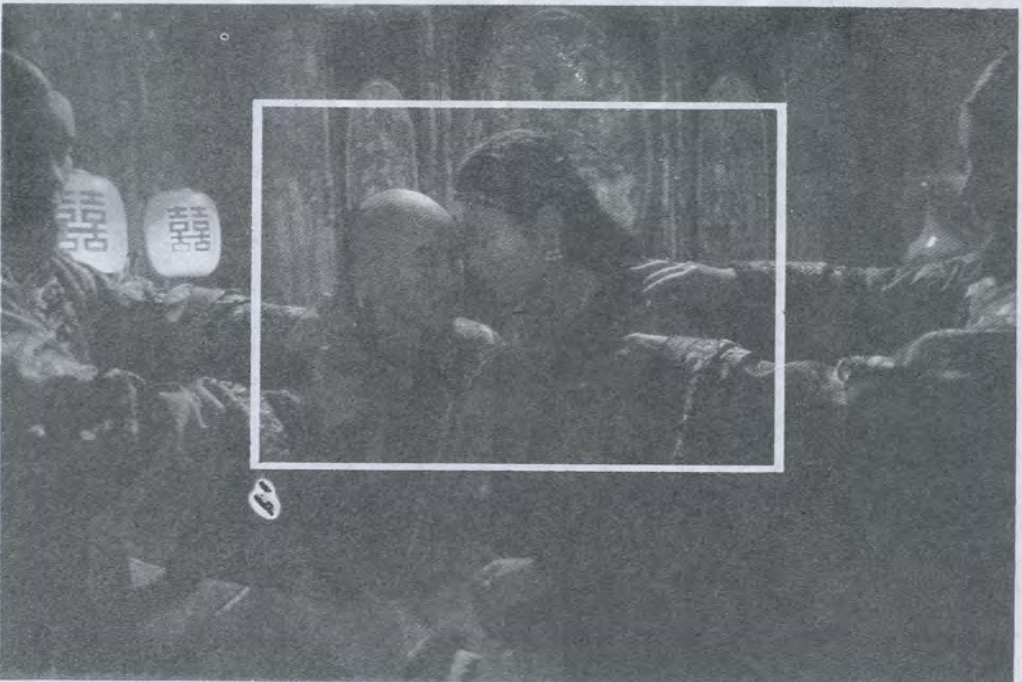
No es el caso de la composición argumental. El desafío era brutal. El mismo Pu -Yi suponía un reto, la lectura de la pluralidad cultural de la China y el concepto de diferencia se levantó frente al equipo de preproducción y a los guionistas como una barrera infranqueable. Evidentemente si algo no rueda con naturalidad en el filme es precisamente los brochazos históricos que se quedan precisamente en bocetos.

No hay equívocos, "*El Último Emperador*" se acerca a lo monumental y al cine de autor, es un filme inteligente de fascinante inocencia, sofisticado y poco irreverente. Benévolo en ocasiones y cercano a la perfección formal. Bertolucci, convertido en maestro, no parece haber alcanzado, a pesar de las nueve estatuillas, aún la obra perfecta que, para un director de su inteligencia y talento, es lo único que sus admiradores y el público le reclamamos.

Bertolucci



Joan Chen y Wa Tao en "*El Último Emperador*".
De *Cahiers du Cinema*, número 401





Eisenstein, uno de los más grandes directores de la historia del cine.

Las diferencias del cine y el teatro

29

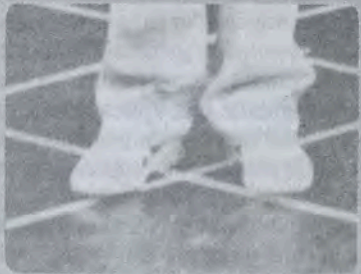
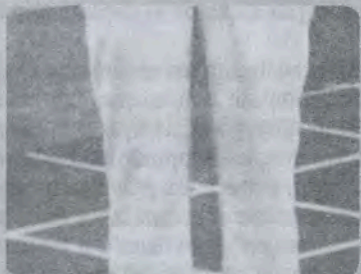
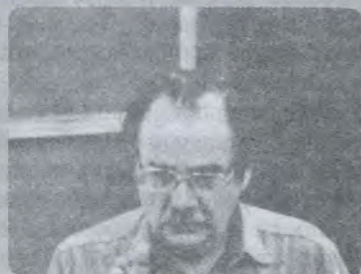
El director del Grupo La Candelaria de Bogotá, Santiago García, quien en la actualidad participa en el proyecto de la creación de la Escuela Latinoamericana de Teatro, reflexiona en este artículo sobre la relación y diferencias entre el cine y el teatro.

• Por Santiago García

Seguramente en los primeros años de nuestro siglo muy pocas personas se hacían la pregunta de qué diferencia hay entre el teatro y el cine, y si se la hacían necesariamente tendrían que considerar el cine como un juego, un entretenimiento o como una experiencia técnica de inigualable interés pero por ese momento bien distante de los ponderosos problemas estéticos que se planteaba el teatro cuando se debatían en la escena las propuestas de Chejov o de Copeau o de Antonie. Tal vez sólo hasta mediados de los años veinte el cine empezó a plantear problemas de carácter específicamente artístico comparables a los del teatro con Eiseinstein, Pudovkin, Murnau y Pabst y con ellos a definir su campo específico en el arte de la "representación de los conflictos de los hombres". Lo cual no quiere decir que no se hubiera presentado casi desde sus inicios con características, muy propias, con elementos específicos de un *lenguaje* que necesariamente tendría que encontrar su originalidad y su diferenciación de las otras artes especialmente del teatro.

Ya por esta época, en la que encuentra definiciones en la práctica y en la teoría, sólo concepciones de carácter general podrían relacionar los medios creativos que desarrollaba un Eisenstein con los que experimentaba Reinhart o Brecht en las palestras del nuevo teatro.

Se buscaban objetivos comunes pero los medios específicos eran diferentes. Se podría afirmar que desde sus inicios el cine encontró su propia forma expresiva, diferente a la del teatro que compartía algunos elementos casi imprescindibles, al tratarse de representaciones de la realidad, como la actuación. Los otros elementos tales como la escenografía, la iluminación, el decorado, y fundamentalmente la "mise en scene" ya habían encontrado muy rápidamente su autonomía. Ahora bien, ¿en qué consistía inicialmente la diferenciación de esa forma expresiva de la del teatro? En primerísimo lugar por estar basado en la *fotografía en movimiento*, en la reproducción de una imagen bidimensional, a diferencia de la tridimensional del teatro. Y en segundo lugar por la utilización, como medio narrativo fundamental, del *montaje* o



sea la yuxtaposición de imágenes, dada precisamente la facilidad de la "variación" del espacio y del tiempo de la que se disponía, a diferencia del teatro que tenía que ajustarse a los requerimientos prácticos de su poca movilidad física.

Pero estas dos diferencias iniciales aunque contundentes en el aspecto formal, sobre todo la primera, poco a poco fueron encontrando una respuesta en el quehacer teatral principalmente desde puntos de vista de carácter contenidista.

De manera que aunque las diferencias finales fueran muy protuberantes, las otras de carácter temático, contenidista, se fueron esfumando en una identidad de propósitos profundamente artísticos.

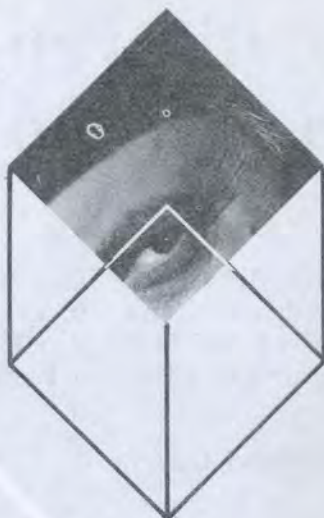
Si bien es cierto que una obra maestra de la cinematografía de la época como "El acorazado Potemkin" se distanciaba a ojos vista del arte escénico y rompía sus posibles y aparentes nexos con el tablado, en la concepción del montaje encontraba profundas similitudes con las intenciones contemporáneas de los escritores, los poetas y fundamentalmente los teatristas, como Mayerhold, Brecht, Dos Pasos y Mayakovski, que también hablaban y practicaban el mismo principio del *montaje* en sus experimentaciones teatrales.

En su libro "El sentido del cine" en el que Eisenstein examina a fondo el problema del montaje tan rápidamente aceptado en sus inicios como también tan fugazmente deshechado, el gran director afirma: "La eficacia (del montaje) reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el actor al crear las imágenes".

Pero como se ve en la misma definición, esta herramienta del montaje con la que bautiza su aparición al cine muy poco tiempo después, o casi simultáneamente, es adoptado también por la novela, el teatro, y las artes plásticas porque su propósito como técnica de yuxtaposición para producir una imagen globalizante a partir de dos o más no podía ser absolutizada por el cine; ya que en todas las artes, incluyendo la música, la "imagen" que crea el espectador es la función o contraposición de varios planos.

"El principio de montaje en el film -afirma Eisenstein- es solamente una aplicación particular del principio del montaje en general; principio que, entendido plenamente, supera la mera unión de pequeños trozos de película".

A finales de los años veinte Piscator y Reinhardt, defienden a capa y espada el nuevo principio del montaje para el "nuevo" teatro y Brecht se lanza a una valiosísima polémica con Lu-



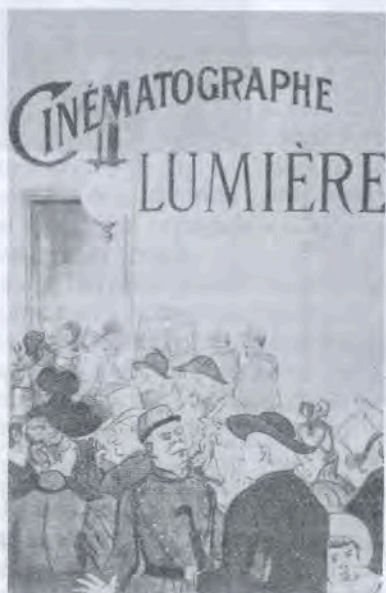
Orson Welles

kacs sobre este problema en la cual el intelectual húngaro tacha de pseudovanguardia a estos métodos de montaje en la novela, especialmente en Dos Pasos, que según él, arruinaban la posibilidad de la unidad narrativa.

Por el contrario el dramaturgo alemán alegaba a su favor este recurso, que es el que le abría el paso a la nueva concepción de la "epicidad" del discurso teatral para romper con los métodos aristotélicos, heredados del siglo XVI, que anquilosaban la creatividad subordinándola a las unidades de tiempo, espacio y acción.

De manera que las profundas diferencias entre el cine y el teatro de los años veinte fueron más bien encontrando similitudes o acuerdos de carácter estético.

Su distancia estaba más bien en los elementos de carácter expresivo. El cine era un nuevo lenguaje que buscaba su propia definición en el ámbito de las artes y lo fue encontrando rápidamente, sobre todo frente a su más cercano pariente que era el teatro. Esta distancia en el tiempo fue adquiriendo diversos matices tanto por parte del cine, como también del propio teatro.



Hoy en día quien se hace la pregunta tiene que recurrir a ejemplos en los que se puede ver claramente la considerable distancia que han abierto el uno del otro, pero también las interesantes similitudes que los acercan. Tendría que pensarse en las variadísimas obras de teatro que se han "cinematografiado" como *Marat Sade* de Peter Brook, *El Baile de Ettore Scola*, experimentos en los cuales, si bien el lenguaje cinematográfico se desenvuelve con una relativa propiedad, la presencia teatral es de un peso inevitable. Ahí se evidencia, más que con una exhaustiva disertación, la autonomía que han cobrado estas disciplinas. Se podría asegurar a partir de estos dos ejemplos, que es mayor la resistencia del teatro a fundirse con el cine, que la de éste para adoptar una fisonomía teatral.

Otros ejemplos podemos encontrarlos en las exploraciones de directores de cine en los ámbitos del teatro como en el caso de Pasolini o Kakoyanis que recurren al teatro clásico o específicamente a la tragedia griega, pero no para teatralizar el cine como en los ejemplos anteriores, sino para revitalizar la imagen cinematográfica (y yo diría más que la imagen, los temas cinematográficos). No se podría hablar de una versión cinematográfica de Edipo en el caso de Pasolini, sino más bien de una recreación del tema de Edipo a partir de los textos teatrales de Sófocles. Kakoyanis por su lado al "cinematografiar" el mundo de *Electra* despoja la tragedia de toda la economía teatral, la somete al riguroso procedimiento de los exteriores sustancialmente cinematográficos, y deja solamente la expresión ver-

bal como elemento teatral de su experimentación.

Pero lo interesante es que con ese aspecto, que conserva gran parte del texto original de Sófocles, el director puede holgadamente "narrar" la tragedia de la hija de Agamenón como una muestra de una de las mejores producciones cinematográficas de nuestro tiempo.

Por otro lado tendríamos todos los ejemplos de las versiones cinematográficas de Shakespeare, dentro de las cuales las más interesantes siguen siendo las propuestas de Lawrence Olivier y Orson Wells y la imprescindible producción de *Hamlet* realizada por Kosintsev.

En estos casos, más que la lucha por una independencia del lenguaje como en los casos anteriores, encontramos una síntesis de los medios expresivos, una especie de ajuste en el cual el texto de Shakespeare juega un papel de importantísimo valor.

En su libro "Shakespeare nuestro contemporáneo" Jan Kott afirma muy razonadamente que el dramaturgo inglés es un autor cuya "imagen" es paradójicamente más cinematográfica que teatral: "Si nos formulamos la pregunta de quién en nuestros días ha montado de manera más pasmosa al verdadero Shakespeare la respuesta no podría ser otra: Lawrence Olivier. El Shakespeare de nuestro tiempo ha sido mostrado por primera vez en las películas. Comparadas con las grandes películas de Olivier: *Hamlet*, *Enrique V*, *Ricardo III*, aún las mejores representaciones teatrales parecen insípidas y huecas, dulzanas y convencionales, vacías y aburridas" y concluye muy categóricamente: "El cine descubrió a Shakespeare renacentista".

Porque precisamente el teatro del renacimiento tenía como nervio vital una dinámica de la acción crónica que el teatro acartonado de los siglos posteriores le castraron y solamente una visión cinematográfica que pudiera rescatar la vivacidad y la "brutal inmediatez" de las acciones podía volver a entregar a la escena teatral al verdadero Shakespeare, que jamás fue cuadro vivo ni operático sino crónica de sucesos que se van armando ni más ni menos que como las secuencias de una película. De manera que haciendo el camino inverso, del cine al teatro, el rescate de los clásicos para el teatro contemporáneo, según las afirmaciones muy justas de Kott, se le debe al cine que ha contribuido de manera significativa, tanto en su aspecto temático como en el caso de Pasolini Kakoyanis, como en el aspecto expresivo que acabamos de señalar de Olivier y Peter Brook, a recobrar la imagen perdida. Este aspecto expresivo, además tiene que ver con las técnicas de la representación espe-





"Katzelmacher", de Fassbinder



Murnau

cialmente en lo relativo a la dinámica de la narración y a la técnica de la actuación. Los experimentos cinematográficos con el teatro redundaron en favor de éste; los talleres de actuación teatral se volvieron hacia el cine, como el caso del Actor's Studio de Elia Kazan y a su vez del cine regresaron al teatro cargados de positivas enseñanzas. A este respecto también se refiere Kott cuando dice "Un actor formado por el teatro novecentista no sabe enamorarse en treinta segundos, ni concebir odio en dos replicas. Ni derrocar reinos en diez. El actor cinematográfico pasa directamente de una gran escena de amor a la locura, los momentos vacíos han sido suprimidos por el montaje. Una gran película se compone sólo de momentos de tensión, como en Shakespeare".

El cine en cierta medida rescata para el teatro de nuestro tiempo el aspecto situacional que caracteriza de manera innegable los grandes aportes de directores y autores a la escena contemporánea. El énfasis a las "circunstancias dadas" en las que sucede la acción que ha sido la gran preocupación de Brecht o Peter Weiss o de grandes directores como Tadeus Kantor o el mismo Peter Brook, es una consecuencia de la colaboración del lenguaje cinematográfico en el dominio del teatro.

Pero, ¿qué se podría decir de lo contrario? O sea del aporte del teatro al cine de nuestros días.

Al formularme la pregunta, me viene a la memoria, para ejemplificar una posible respuesta, tres grandes creadores: Bergman, Fassbinder y de nuevo Pasolini. Podría haber más, muchísimos más, pero por el momento atengámonos a estos tres. El gran aporte del teatro europeo de la segunda mitad de nuestro siglo ha sido cabalmente el de reconquistar para el teatro sus medios expresivos más nobles en función de su calidad de "transformador" de la sociedad. Un tea-

tro "nuevo" que volviera a ocupar los importantísimos lugares que le correspondieron en las diferentes épocas de la transformación y conformación de las distintas sociedades: Grecia, Roma, el medioevo, el renacimiento.

El teatro tuvo que volverse *teatro*, mostrar su esencia, aun en su aspecto formal "mostrar su tripas" Esta gran experiencia del teatro se vuelca al cine (sobre todo al cine de post-guerra) la toman los nuevos directores europeos, sobre todo en Alemania y en los países escandinavos. El nuevo cine alemán con Fassbinder a la cabeza se lanza a la experimentación de un cine que mostrará su esencia. Un cine que mostrará que era *cine* tanto en sus aspectos contenidistas como formales. Y paradójicamente lo primero que tiene que mostrar es que *no es teatro*. De ahí su terquedad de valerse de su equipo de actores del



"Fuego y Belleza", 1925, de Nicholas Kaufmann

anti-teatro. Cualquier vínculo con la falsedad del medio expresivo heredado del aparataje comercial de cine- espectáculo de los años cincuenta había que romperlo. Había que quebrar el modelo Hollywood para otorgarle de nuevo al cine unos valores reales y lo más importante, su función transformadora-crítica de una sociedad, la alemana neocapitalista de post-guerra que se negaba a transformar su espíritu entregada a la loca carrera de transformar su cuerpo.

Fassbinder, como Bergman y como Pasolini sale de los bajos fondos de la experimentación más desinteresada y apasionada del teatro europeo de los años cincuenta y sesenta. Su actitud anti-teatral es precisamente contra la falsedad y la espectacularidad teatralizante que desbordaba las pantallas del gran cine.

El cine tenía que lavar sus tripas en las aguas purificadoras del teatro para volver a ser el cine de Eisenstein y Pudokvin, de Griffith y de Chaplin.

Pasolini también lanza el cine a la reconquista de su no teatralidad. Hacer en cine lo que no podía hacerse en teatro. Es como si jugara perma-

nentemente a escapársele al teatro. Meadea parte de la tragedia de Séneca pero para destruir cualquier parentesco con la escena, o por lo menos con la concepción de la escena decimonónica petrificada en el neoclasicismo de las columnas dóricas. Pasolini hace con el cine lo que es imposible en el teatro. Transforma el teatro para desbaratarlo y rearmarlo en términos del nuevo lenguaje.

Bergman por su lado penetra con el ojo de la cámara allí donde la mirada del teatro tiene que detenerse con la discreción de Strindberg. Penetra el rostro en el primerísimo plano que muestra un divorcio total con la espacialidad cartesiana del teatro. Pero no niega su vínculo intestinal con los escenarios experimentales de Malmo y Estocolmo. De allí saca sus actores, pero lo más importante, su actitud ante la vida del creador de imágenes.

Parece, entonces, que delimitados ya los campos en materia de lenguaje entre el cine y el teatro, alimentándose el uno del otro y también negándose, el cine está en procura de hacerse cada vez más cine y para ello se esfuerza en hacer lo "imposible teatral"; y por su lado, el teatro, -y allí estarán las experiencias más atractivas de estos finales del siglo- concentra sus esfuerzos en crear imágenes de los conflictos de los hombres que redescubren de nuevo el teatro haciendo a su vez "lo imposible cinematográfico". Un teatro que niega y se aparta de un cine-espectáculo cuya banalidad escandalosa lo precipita en el consumismo más virulento, pero que por otro lado se nutre y se aproxima a un cine revitalizado en el ascetismo de las formas y el rigor de sus contenidos.



De "El Acorazado Potemkin"





El cine y los vampiros

La estrella del ataúd

35

• Por Hugo Chaparro Valderrama

Para Robert Hatch en memoria de una tarde amable en su Librería Encantada.

"Morir, estar realmente muerto, debe ser maravilloso".

Declaración de un vampiro



Durante muchos años se dijo que Bela Lugosi fue un vampiro de verdad. Que había vivido encastado en una mansión vampiresca de la que sólo salía cuando caía el crepúsculo. Que las cortinas del sitio permanecían corridas para evitar que la luz fuera a tocar el cajón en el que Bela, supuestamente, dormía. Que había muerto loco, dando alaridos cuando veía su imagen reflejada en un espejo o cuando se encontraba de frente con una ristra de ajos. Que su último deseo fue que lo tuvieran en cuenta para la alcaldía de New York, siendo esta una petición que nunca llegó a concretarse por motivo del infarto que acabó matando al actor.

Aunque su vida no fue lo que se llama un jolgorio, la leyenda no sólo deformó, sino que también aumentó, con visos un tanto raros, la tragedia que para Bela significó su existencia. Incluso confesaría, al declinar su carrera, que había llegado a tal punto su desolación, que ya estaba pareciéndose al personaje que le daría la posición de una estrella, siendo su Drácula el Drácula entre los Dráculas, el Drácula más sediento.

En la ruta del vampiro

Apenas cuando Lugosi era todavía un infante, conocería el infortunio en su mismísimo padre, el señor István Blasko, quien lo echaría del hogar al descubrir que su hijo no deseaba asistir a la escuela de su pueblo, Lugo, villorrio húngaro no muy distante de la región transilvánica. Lugosi acabaría entonces al borde de la indigencia, dedicándose a transitar, como si fuera alma en pena, por las calles del lugar, haciendo toda suerte de oficios con los cuales no se podría decir que alcanzaba a sobrevivir, más bien evitaba morir. Uno de aquellos empleos sería





definitivo para el tipo de trabajo que haría de él, con el tiempo, una celebridad del terror: Trabajaría durante tres años en una mina de carbón, sin ver el rayo del sol, período en el cual parece que le atrajo la costumbre de vivir entre tinieblas.

"Desesperado y hambriento", Lugosi decide marcharse hacia Budapest, atraído por el mundo del teatro en el que empezaría a trabajar a los 20 años, en 1902. Ingresa a la Academia de Bellas Artes en la que es destacado como un alumno ejemplar, logrando al siguiente año un trabajo de cierta importancia en el Teatro Nacional Húngaro donde todos los actores intercambiaban sus papeles entre sí a cada nueva función, motivo por el cual Bela sería el actor versátil que luego veríamos en la pantalla haciendo de los personajes que interpretaba algo ciertamente memorable a pesar de los mediocres papeles que Hollywood, a menudo, le brindó.

En la década de 1910 empieza a actuar en el cine tanto húngaro como alemán. En 1918 se inician, según palabras de Bela, una serie de persecuciones contra lo que era en aquel momento la "intelligentsia" de Hungría. Los integrantes del movimiento teatral se ven incluidos en una suerte de lista negra en la cual, por supuesto, se hallaba Lugosi. Nuestro futuro vampiro toma entonces parte activa en demostraciones políticas con las que se rechazaban tales medidas, después de lo cual abandonaría definitivamente el lugar. Años después, cuando logra alcanzar la cima -y el abismo- de Hollywood, trataría de condescender con el patronato y amparo que le ofrecían los estudios, confesando repetidas veces que se había percatado a tiempo del hecho de encontrar a la revolución que se había dado en su país como una revolución que se ubicaba en "el lado equivocado".

Lugosi emprende entonces su primer "vuelo" en 1921 hacia los Estados Unidos, llegando a la ciudad de New York en donde se integraría a la

comunidad de paisanos que se habían establecido allí. Funda el Teatro Húngaro Local en el que representaba obras por supuesto en húngaro, la mayor parte de ellas escritas, dirigidas y actuadas por el mismo Lugosi. En la pequeña Hungría newyorquina no había entonces la menor posibilidad de encontrar una salida del seno, casi del ghetto, en que se hallaban sus integrantes. Así pues, Lugosi se marcha de nuevo del lado de sus paisanos, buscando la buena fortuna en Hollywood en donde filmaría al principio cintas aterradoras tales como *Midnight Girl* en la que el rostro de Bela estaba tocado con un maquillaje que imprimía a sus gestos un aire felino, el mismo aire que tiene cuando en una escena cumbre del film se abalanza sobre la flaca heroína, heroína pálida, ojerosa y raquítica, tratando de robarle, con los medios más violentos de galán si se quiere de truhán, la doncellerz que ambiciona como si así buscara la paz.

El destino le empezaba a sonreír a Lugosi después de años de no muy feliz vagabundaje. Pero él no estaba del todo enterado.

La Marca del Vampiro

En Londres se registraba en ese mismo momento un inusitado auge del tema del vampirismo y, en especial, de la novela de Bram Stoker, *Drácula* cuya primera edición saldría a la luz en el año de gracia de 1897.

Stoker, un dublinés cuya infancia estuvo marcada por la enfermedad, escucharía embelesado durante los primeros ocho años de su vida, cuando permaneciera postrado en una cama, los relatos que su madre Matilda Stoker le hiciera no sólo de cuentos de hadas sino también de terror, alucinando al niño con un mundo extraño y misterioso que con el tiempo llegaría a ser el suyo. Tal relación en extremo edípica, marcaría de por vida a Stoker quien se iría obsesionado cada vez más con aquella suerte de "aterradoras visiones" descritas por autores tales como Tho-



Max Schreck en el *Nosferatu* de Murnau, 1922.

mas Preskett (*Varney the Vampire or the Feast of Blood*), Sheridan Le Fanú (*Carmilla*), Mary Shelley (*Frankenstein*), Alejandro Dumas padre (con su drama *El Vampiro*) o John Polidory (*The Vampire*, relato que no corriera en principio con muy buena suerte obligando a este escritor sin fortuna y médico derrotado, a tomarse una poción venenosa a la edad de 26 años).

Repartiendo su vida entre el servicio que prestó como secretario al actor inglés Henry Irving quien mantuviera con su empleado una relación tiránica, soportable para él simplemente por el hecho de idolatrar al actor, y las investigaciones un tanto enfermizas, esto es, obsesivas, que hacía en la biblioteca del Museo Británico sobre religión, supersticiones y brujería, Stoker fue así conformando a través de los años el universo propicio, universo de ultratumba, en el cual se movería con estilo inconfundible y tétrico el personaje que imaginaba para protagonizar su historia.

Una visita providencial sería para Bram Stoker el toque final que necesitaba para empezar a escribir su novela. Alrededor de 1890, conocería al profesor húngaro Arminius Vambery, famoso en Europa por su *Historia de Hungría*, su autobiografía y sus crónicas de viajes por Asia Central. Durante una cena cuyo ambiente parece que fue más el de un *tete a tete* de escritores de terror que el de un simple festín, Vambery le narraría al desconcertado irlandés la historia de un personaje llamado "Vlad el Empalador", también conocido como Vlad Dracul, palabra que en rumano quiere decir "el demonio". Se le llamó "empalador" debido a que practicaba, parece que

con gran gusto, una tortura muy apreciada en la época medieval que consistía en sentar a la víctima en una larga estaca de madera la cual iba atravesando el cuerpo con lentitud espantosa, terrible, hasta producir muerte por desgarramiento. Stoker quedó impresionado. Cuando Vambery regresó a Budapest, el novelista no dudó un momento en escribirle a su amigo pidiéndole más detalles acerca de aquel príncipe tenebroso que reinó en el siglo XV en una región extraña conocida como Transilvania. La correspondencia que intercambió con Vambery; la lectura de obras tales como la *Cosmographia* de Munster - en la que se habla de Vlad Dracul- o el libro de Gerard titulado misteriosamente *Land Beyond the Forest* - en el que se hace un inventario y análisis de las supersticiones rumanas tales como clavar una estaca al vampiro para poder acabar con él-; el estudio de mapas de Europa Oriental y de guías de Transilvania -lugar al que jamás fue pero que conocía al dedillo-; el empeño en extremo obsesivo con el que Stoker se preparó para escribir su novela, daría como resultado lo que llamamos un "clásico", clásico inagotable que ha servido como base de otros clásicos -ya innumerables- siendo uno de los principales el que interpretó Lugosi.

Drácula en el teatro

Hamilton Deane, un empresario irlandés de teatro, había leído la novela de Stoker cuando corría el año de 1899 y había quedado, como es lógico, totalmente pasmado. Se decidió entonces a presentarla en teatro, pero ninguno de los dramaturgos que había disponibles quiso acometer la empresa quedando incluso uno de ellos por completo espantado al enterarse del tema. Tal rechazo decidió al mismo Deane a escribir la obra, la primera de las adaptaciones exitosas que





se harían de *Drácula* para el escenario (días antes de ser publicado el libro de Stoker y a forma de lanzamiento del mismo, el personaje de Drácula apareció en escena, el 17 de mayo de 1897, en una obra agotadora y extensa, cuya representación duraba cerca de cuatro horas, titulada *Dracula or the Un-Dead*. Fue la única vez que el novelista lo vió en escena. La muerte lo arrebató y se perdió lo mejor).

La obra de Deane, titulada con el nombre del Conde, se estrenaría en junio de 1924 en el Gran Theatre de Derby, convirtiéndose inmediatamente en un éxito, dando de qué hablar, por segunda vez y con más fuerza, de la novela de Stoker. En febrero de 1927, el escenario teatral de Londres tendría en Drácula a uno de sus más distinguidos anfitriones, siendo la excepcional aventura del celebrado vampiro, una de las más representadas en toda la historia del teatro inglés al lado de Shakespeare.

La fama de la obra de Deane no tardaría en llegar al ámbito teatral newyorquino, es decir, a Broadway. Colaborando con el escritor norteamericano John Balderston, Deane revisó el libreto original de *Drácula* estrenado en Estados Unidos en el Fulton Theatre en Octubre de 1927 teniendo el papel estelar un actor que en New York, a la edad de 45 años, se encontró buscando de nuevo la fortuna elusiva que en Hollywood había vuelto a escapar. Bela Lugosi iniciaría así su vampiresco estrellato, manteniendo a través del tiempo una relación con Drácula que lo marcaría por siempre, siendo el Conde para Lugosi una presencia a veces difícilmente soportable, casi torturante, pero desde todo punto de vista entrañable entre el autor y su personaje

Los aleteos de Drácula

Así como en Inglaterra la obra de Deane había vuelto a traer a escena -27 años después de pu-



blicada la novela de Stoker- la figura del tormentoso vampiro, así mismo en los Estados Unidos su éxito despertó gran interés por aquel mundo aterrador que espeluznó a más de uno durante el año que se presentó en Broadway. Allí rompió todo record de taquilla, motivo por el cual *Drácula* saldría en un tour de dos años por todo el país, dicen que sembrando el terror.

El único film que hasta el momento se había hecho de la novela de Stoker databa de 1922. *Nosferatu* ("el film más grandioso de Drácula de todos los que se han hecho", según los especialistas Raymond McNally y Radu Florescu), tendría inicialmente problemas ya que su director, F.W. Murnau, obsesionado compulsivamente con realizar la película a como diera lugar, no se preocupó por obtener los derechos de la obra viéndose en graves problemas con la viuda de Stoker, Florence, quien lo demandó, ganando de sobra el pleito y exigiendo que se quemaran, sin misericordia alguna, los negativos del film -acto incendiario, pirómano y criminal, que afortunadamente jamás se efectuó. En 1928, *Nosferatu* se estrena en Londres, siendo al año siguiente -1929, cuando Lugosi era el

Lon Chaney en "Londres después de Medianoche", 1927.



Nosferatu teatral- un éxito en las pantallas de los Estados Unidos.

A oídos de Hollywood no tardarían en llegar los rumores del éxito que tenía la historia del Conde en teatro. Por aquel entonces, el amo y señor de los Estudios Universal, Carl Laemle, se emocionaba cada vez más con los cuentos de terror. Tenía en Lon Chaney a una estrella cuyas interpretaciones hicieron a más de una ninfa estremecerse y gritar: *El Jorobado de Nuestra Señora de París* y *El Fantasma de la Opera* se habían convertido en clásicos al poco tiempo de ser estrenados. Cuando el director Tod Braining, le propuso a Laemle la compra de los derechos de la obra de Deane y Balderston para ser adaptada a la pantalla, el primer mortal en el que se pensó fue, por supuesto, en Chaney. Hasta el momento ninguna de las películas en las que este Rey de los Freaks había aparecido, dejaban apático al público. Su nombre era sinónimo de experiencias raras plasmadas en la pantalla. El éxito de sus films se cifraba en el hecho de traumatizar a sus espectadores. Incluso se cuenta que en el estreno de su *Fantasma de la Opera* la mayor parte del público se desvaneció cuando el bendito Fantasma mostró su rostro deforme, viéndose en la pantalla una figura espantosa, digna de una pesadilla atroz.

Pero a los 47 años, Chaney vió truncada su carrera. La muerte se lo llevó. Lo que todo el mundo pensaba que era una neumonía que enronquecía la voz del actor, se convirtió en un cáncer de la garganta que lo obligó a descansar en la mismísima tumba un 25 de agosto de 1930, cuando ya el proyecto de *Drácula* estaba empezando a marchar.

Faltaban cinco semanas para empezar a rodar y aún hoy en día es un misterio saber el porqué los otro cinco actores que eran afortunadas opciones para interpretar el film (opciones tales como Ian Keith o Conrad Veidt), rechazaron el papel dejando a Lugosi en él. Laemle no lo dudó: Lugosi y el Conde Drácula, para los espectadores, serían una sola persona por la popularidad que el actor ya tenía después de hacer por tres años de muerto viviente, zombie-especial cuya personalidad podía ser atrayente, pero también peligrosa, para la pobre doncella que se cruzara con él.

"Soy Drácula"

El día de San Valentín de 1931, un teatro de New York anunciaba en una de sus vitrinas una película que se caracterizaba por ser un "extraño romance gótico". Las parejitas que deambulaban por el sector, embelesadas y disfrutando del célebre día del amor, no tardaron en hacer fila para entrar a ver el dichoso film. Al apagarse las luces, en la pantalla se vio a un mortal, lugubramente serio, que le advertía a la audiencia que los vampiros, en realidad, existían. El público pensó de inmediato que el programa se iniciaba con un documental. Con algo de timidez y unas risitas nerviosas, los galanes miraron de reojo a sus aleladas damas. La pantalla se oscureció, sepultando en las tinieblas al presen-





Lugosi como Igor en "Hijo de Frankenstein", 1939.

tador, y cuando volvió a iluminarse, un hombre tocaba a la puerta de un ruinoso castillo, cuyo dueño atendió al peregrino, presentándose con estas palabras: "Soy Drácula". La voz grave, de marcado acento extranjero, cuya sonoridad retumbó haciendo de aquel teatro una caverna del miedo, empezó a incomodar a los novios. La historia que a partir de ese momento se sucedió en la pantalla, causó entre el público tal pánico que se registraron casos de crisis nerviosas que acabaron en hospitales, accesos de histeria que fueron calmados a bofetadas, un ataque de asma que por poco mata a un gordo, locuras súbitas (una mujer se acercó a la pantalla pidiendo al vampiro que la poseyera), además de los ya consabidos gritos, alaridos y desmayos con los que se evidenciaba en aquel entonces la sensibilidad de un público, esto es, de una época, ante tal género de historias tanto literarias como cinematográficas.

La función de aquel 14 de febrero -en la que se presentó el primer film de terror totalmente hablado-, desencadenaría la curiosidad de los millares de espectadores que a partir de ese día vieron repetidas veces en el Cine Roxy de New York el vampiro estilo Lugosi que a través del tiempo le ha congelado la sangre a más de uno. Bela alcanzaba así la fama más esplendorosa, a los 49 años, consentido por una multitud de fanáticas que enviaron a los estudios cientos de cartas pidiendo referencias de uno de los actores "más sexys del año".

Laemle quedó fascinado. El efecto publicitario de *Drácula* había llegado a tal punto que el público exigió la presencia de médicos y enfermeras en el teatro durante la proyección del film. Los estudios se encargaron de montar una historia rara alrededor del protagonista. Lugosi fue entonces presentado como un mortal misterioso, enigmático, como si el hombre fuera en realidad el Conde, alguien cuya amargura lo mantenía alejado del mundo. Desde entonces, Bela sería el vampiro por excelencia, el emblema de un personaje que lo atormentaría por el resto de su vida.

De Drácula a Frankenstein

El éxito aterrador que había tenido aquel film, llevó a los Universal a pensar en otra historia que de nuevo atrapara al público así como lo hizo *Drácula*. La aventura de la criatura cuya existencia fue maldición, la criatura de Frankenstein, fue la escogida por Laemle para espantar otra vez el alma sensible y frágil del público de la época. Cuando a Lugosi se le explicó el argumento y se le mostró el maquillaje que todos los días, durante unas tres horas, le aplicaría en el rostro el Rey de las Mascarillas, Jack Pierce, el vampiro quedó casi más asustado que muchos de sus fanáticos. Según él, sus admiradores no lo reconocerían así, deforme, con el cuello atornillado y lleno de cicatrices. (Lugosi no aprovechó cuando fue el momento apropiado y doce años después haría del monstruo de Frankenstein uno de sus peores papeles en *Frankenstein Meets the Wolfman*).

Boris Karloff sería entonces el actor elegido para encarnar al engendro, compartiendo así el liderazgo que en el mundo del terror tuvo en los años 30' s nuestro zombie legendario. El director, Rober Florey, también fue cambiado siendo encargado James Whale de convertir la novela de la joven musa de Byron, Mary Shelley, en una película que se ubicara a su altura.

Mientras Karloff era un éxito, Lugosi se dedicó a trabajar en un film ya por completo olvidado, *The Black Camel*, en el que hizo el papel de un adivino llamado Tar neverro junto al actor War-

Carol Borland en "Mark of the Vampire", 1935.



ner Oland, la máxima encarnación de Charlie Chan en el cine.

Después de este film de Chan, Lugosi abrió para el público su "galería de fenómenos", una serie de personajes malévolos o de psiquis trastornadas, excéntricos y enfermizos, que interpretados por él lo encasillarían aún más en el género del terror del que varias veces quiso escapar para demostrar su versatilidad. Bela volvió a ser de nuevo un actor de renombre al presentarse a su público como el sádico Dr. Mirakle en la versión del cuento de Poe -que poco tenía de Poe-, *Murders in the rue Morgue*, estrenada en el 32. Apareció como Roxor, un malvado demonio, tocado con un turbante, que quiere apoderarse del mundo con un rayo mortal (*Chandu the Magician*, 1932). Fue Murder Legendre, amo y señor de una secta de zombies en la isla de Haití (*White Zombie*, 1932). Se destacó como maniático swami en una aventura del tipo "descubra quién fue el asesino" (*A Night of Terror*, 1933). Hasta llegó a hacer de mago capaz de volverse invisible haciendo ejercicios de yoga (*The Return of Chandu*, 1934).

En esta misma época fue cuando Lugosi se reunió por primera vez, en un film con Karloff. Con el respaldo y prestigio de Edgar Allan Poe, los dos grandes del horror hicieron su debut juntos en otra versión -también en exceso libre- de un cuento de Poe, *The Black Cat*. Allí, Karloff se ensañaba con la mujer y la hija de Lugosi,

viéndose enfrascados ambos en una batalla a muerte. El primero, exhibiendo sus dotes de sacerdote supremo de una secta satánica; el segundo, tratando de vengarse de aquel chiflado que mantenía el cadáver de su esposa flotando en un tanque de vidrio en espera de un rito sacrificial. Lugosi, hacia el final de esta historia, se logra salir con la suya, despellejando vivo a Karloff y explotando el lugar en el que aquel monstruo fue una desgracia para la humanidad.

La reacción fue inmediata. El público imaginó que entre Karloff y Lugosi se había desatado tal rivalidad que los hicieron actuar en una película así para que cada cual demostrara quién superaba al otro. Se habló de escenas terribles de celos profesionales; de una "calma tensa" durante el rodaje del film; de una sonrisa esquizoide en el rostro de Lugosi cuando lograba vengarse en las secuencias finales. De nuevo el sistema de Hollywood desvirtuaba así los hechos para ganar la atención de una audiencia encantada. Lo único cierto fue que esta película se convirtió en un presagio. El gato negro al que se nombra en el título, sólo aparecía en el film como si fuera un anuncio de la peor desventura, la misma que en poco tiempo se le echaría a Lugosi volviéndolo un desgraciado.

Una estrella fugaz

Aunque Lugosi vivió su época más productiva entre el 31 y el 35, no tardarían en llegar, como una mala presencia, los tiempos desesperados. La celeridad que siempre ha caracterizado la transformación tanto del cine como del gusto



Bela sediento de sangre en "Drácula".



del público, fue relegando a un lado el arte de los vampiros y, claro está, a su estrella principal, Lugosi. Los films de muertos vivientes, dotados de hermosos colmillos y espléndidos ataúdes, habían pasado de ser historias con encanto gótico a ser simplemente aventuras que sólo infundían espanto, espanto sin mayor gracia. La última producción vampiresca en la que Bela logró un éxito relativo, irónicamente marcó su infortunado crepúsculo.

Mark of the Vampire, estrenada en el último año de gracia que tuvo Lugosi en aquel tiempo, 1935, tuvo una serie de coincidencias que llegaron a considerarse como un adiós a las épocas doradas, cuando Lugosi fuera el astro del cine de horror. La dirección de *Mark of the Vampire* fue encargada a su viejo amigo Tod Browning, aquel que lo lanzó a la fama en el año 31. Lugosi interpretó aquí, por segunda vez, el papel de un verdadero vampiro, personaje por el que es recordado a pesar de que fue tal engendro en sólo tres ocasiones -siendo una de ellas una comedia fatal, bufa de mala manera ya que Lugosi fue usado como un infame pelele, pelele entre dos peleles: *Abbott and Costello Meet Fankenstein* (1948). La actriz que salió con él haciendo el papel de Luna, la hija, también vampiresca, del Conde Mora, era demasiado enana, tenía un cabello simplón y su figurita era frágil, menuda, para que lograra el tipo que se pensaba debían tener las doncellas de un género que se aferraba, a modo de salvavidas, a sus viejas, trajinadas fórmulas (y sin embargo la Luna que hace Carol Borland en este film es algo de no creer, embruja con su belleza digna de un etéreo espíritu). Además de todo esto, Lugosi, de cierto modo, rindió con esta película un homenaje al gran actor del cine mudo de terror, Lon Chaney, quien alcanzara a hacer de vampiro en un film

titulado *London After Midnight* (1927) -también dirigido por Browning-, del cual *Mark of the Vampire* resultó siendo un remake.

Lugosi se destacó como una estrella fugaz. Esta película, que tenía una duración mínima, de sólo una hora, demostraba patéticamente cómo su arte casi que no estaba acabado. Sus productores, la MGM, no llegaron a advertir cómo el gusto del público había cambiado ante el género. Tratando de prolongar el viejo molde que tuvo en la primera mitad de la década de los 30's, lo que hicieron fue cansar al público, siendo Lugosi, a pesar suyo, la víctima. Aceptaría a partir de entonces cuanto papel le ofrecieran tratando de que el olvido no lo sepultara del todo.

Los últimos resplandores de un pasado famoso, se terminaban ahora. Lugosi se convirtió en el emblema de un género que iba palideciendo. Tanto los productores como los exhibidores que habían hecho de los films de terror una atesorada veta, buscaron rápidas soluciones para enfrentar el problema. Este tipo de cine se convirtió de este modo en delirante absurdo.

Lugosi, Karloff & Cía.

Además de haber hecho de traficante de joyas (*The Best Man Wins*, 1935) o de criminal oriental estilo Fu Man Chú buscando en un barrio chino las invaluables monedas que supuestamente fueron del venerable Confucio (*The Mysterious Mr. Wong*, 1935), Bela se vio interpretando, de nuevo junto a Karloff, otra adaptación de Poe, aún más ajena a Poe que todas las anteriores. *The Raven* (1935), con el sello Universal, dirección de Louis Friedlander y guión de David Boehm y Jim Tully, con sólo hacer su reseña nos da una visión general de la esforzada manera en que los estudios querían volver a atrapar a su público: Bela Lugosi -en uno de sus más grandiosos papeles según el joven y adelantado especialista en cine de terror y

Lugosi atormenta a Karloff en "The Raven", 1935.



ciencia ficción, Michael Weldon (1)- es el Dr. Vollin, un cirujano plástico, excéntrico y obsesionado con las obras de Poe, que logra salvar la vida de la actriz Irone Ware a la que viera actuando en un musical, basado también en Poe (!). Su padre (el juez interpretado por Samuel Hinds) se burla de Bela cuando éste le pide en matrimonio a su hija. El pobre maniático, al sentirse despreciado, invita al juez, a la chica y al novio de ella que le gusta al juez, a una recepción en su casa en donde espera probar con sus huéspedes la efectividad que tiene su colección de aparatos de tortura -al lado del cuarto en el que está su propia versión del pozo y el péndulo, hay una habitación de paredes móviles, si se quiere constrictoras-. Entra en escena Boris Karloff interpretando a un notorio criminal que llega a la mansión de Vollin con la esperanza de que éste le modifique un tanto los rasgos de su cara para así huir de la ley. Por completo deformado por el bistrú del loco, Lugosi atormenta a Karloff mostrándole su nueva faz en una sala de espejos. El horror se multiplica. Bela promete a Karloff que su cara será normal si le ayuda a propiciar su planeada venganza. Sin embargo, la revancha que Karloff esperaba desde que hiciera *The Black Cat*, llega hacia el final del film haciendo que Bela fallezca disfrutando de los tormentos de su colección mientras que los otros personajes escapan con buena fortuna de una muerte más que segura.

La reunión de Karloff y Lugosi era otra vez exitosa. Los apellidos de ambos respaldaban la excelencia de aventuras de este estilo. Pero debido al absurdo al que llegaron los films, el género del terror dejó de espantar a muchos. Aquellos espectadores que se aterraron con *Drácula*, ya eran cosa del pasado. Ahora todos se burlaban cuando no los podían convencer. Seguían respetando a Lugosi así como también a Karloff, pero ya el "horror" parecía algo de cartón piedra, que a nadie infundía miedo. Los estudios, desesperados, se fueron hundiendo solos. Todo en-

gendro imaginable, toda situación macabra, todo lo descabellado, fue colocado en escena produciendo casi siempre el efecto de una comedia, comedia alocada, increíble. Cada innovación que se hacía, parecía un retroceso. Hasta la fórmula Karloff-Lugosi se fue agotando sola. Y sin embargo, Lugosi, entre los años del 35 al 40, sólo rodó films de quinta cuando no estuvo con Karloff o consiguió trabajar haciendo de actor secundario en películas "más serias" como sucedió en *Ninotchka* (1939) en el que la Greta Garbo por primera vez reía al mismo tiempo que Bela iba perdiendo terreno.

Durante esos cinco años, Lugosi filmó con Karloff, en el 36, *The Invisible Ray*; en el 39, *Son of Frankenstein* -haciendo de Igor, el malévolo amigo del monstruo, uno de los papeles más queridos por Lugosi ya que tuvo total libertad de hacerlo como quisiera, maquillándose a su antojo, sin presiones del estudio-; y en el 40, además de una parodia llamada *You'll Find Out*, una aventura de gangsters, *Black Friday*, a la que se atrajo al público ofreciendo a través de la prensa una nota sensacionalista: Lugosi sería hipnotizado para una escena macabra en la que el hombre moría asfixiándose dentro de un closet. La escena en realidad ahoga a todo aquel que la ve. El realismo impresiona. Bela, ante nuestros ojos, logra morir de verdad.

Un vampiro en el ocaso

La calidad de los films se estancó. Se repetían los papeles. Las tramas, básicamente, tenían el mismo estilo. Lugosi quiso escapar a su etiqueta de "actor de terror". Sabía de lo que era capaz, poseía versatilidad. Sin embargo, las circunstancias, no le permitían más. Se vio hundido en un tipo de interpretación que le marcaba sus límites. Aún el hecho de participar en un film clásico, que renovó un tanto el género, *The Wolfman* (El hombre Lobo, 1941) en el que Lon Chaney Jr. se convertía en el licántropo por excelencia del cine así como Lugosi en el



De "La Novia de Frankenstein", 1935.

Tomado de la enciclopedia Salvat del cine, número 11

31 con *Drácula*, no lo motivó ya que, al fin y al cabo, los laureles se los llevaba aquí Chaney, no él.

En sólo tres años, Bela volvió a ser el Igor que había interpretado en el 39 junto a su amigo Karloff. En *The Ghost of Frankenstein* (1942), su Igor se convirtió en la víctima que cargaba con toda la maldad del film: Su cerebro era transplantado al cráneo de la criatura creada por Frankenstein. Con tal órgano en su cuerpo, órgano mórbido, atroz, secuestra a una niña, arrepiñándose luego, devolviéndola a sus padres y asistiendo encadenado, en extremo avergonzado, a su propio enjuiciamiento.

Hundiéndose aún más en el reino del terror, Bela decidió encarnar al monstruo de Frankenstein. El género se vuelve entonces del todo reiterativo, por completo repetitivo, agotándose en sí mismo sin presentar novedad. El papel que rechazara en el año 31, cuando no quiso aprovechar la oportunidad de filmar un segundo "clásico del horror", resultó en *Frankenstein Meets the Wolfman* (1943), para Lugosi, un fracaso, para Lon Chaney Jr. una nueva versión, versión afortunada, de su papel licantrópico.

Durante ese mismo período, Lugosi inicia un tratamiento con base en morfina para intentar aliviar el espantoso dolor que le atacaba las piernas desde hacía varios años. Trabaja entonces en films de rápida elaboración (películas baratas, hechas en tres semanas) así como también se convierte en el más profesional de todos los actores secundarios que hayan pasado por Hollywood. Prácticamente se toma unas vacaciones forzadas distribuyendo su tiempo entre el hospital, las jeringas de morfina y los estudios de quinta. Es el protagonista -a modo de coincidencia macabra-, de una serie de películas que

tenían que ver con científicos, con médicos delirantes, cuyas investigaciones siempre resultaban trágicas, de consecuencias funestas. Para uno de aquellos estudios, el estudio Monogram, Bela protagonizó muchas de estas historias. Hizo en *The Ape Man* (1943) de científico que experimenta con su propia humanidad inyectándose fluido espinal de gorila hasta convertirse en mono; en *Voodoo Man* (1944) es el Dr. Marlowe, experto en "procesos mentales", telépata cuyo poder a todos convierte en zombies; como el profesor Dexter en *Return of the Ape Man* (1944) hace de un ser prehistórico -al que encuentra congelado en un bloque de hielo-, un ente de aire bestial que causó risa entre el público.

Ni siquiera en el último film que realizó con Karloff, logró descollar Lugosi. En una historia basada en un relato de Stevenson, Bela se vio opacado por la presencia impactante que tenía en *The Body Snatcher* (1945, estudios RKO) tanto el actor Henry Daniel, haciendo de doctor demente que experimenta en cadáveres, como su asistente, Kaloff, quien le consigue los muertos.

El filo del tiempo

La morfina, para Bela, se convirtió en adicción. También lo estaba afectando una úlcera creciente que corrompía sus entrañas. Trató de encontrar trabajo en cualquier clase de films. Esto no impidió del todo que siguiera manteniendo un nivel profesional que le imprimía dignidad a los papeles ridículos, ínfimos o estrambóticos que hizo en aquella época. Su presencia es respetable aún en *Zombies on Broadway* (1945) cuya rareza es total, sin límites, historia en la que se mezclan la risa con el terror. Esta insensatez presentaba un cabaret newyorquino regentado por unos gangsters salidos como de un circo,

Karloff y Lugosi en "El Gato Negro", 1934.



cuyo atractivo mayor era que tenían zombies. Para conseguirlos, la pareja cómica de Brown y Carney viaja a las Antillas en busca del Dr. Renault (Lugosi) quien es capaz de fabricar "muertos vivientes" inyectándoles (como él hacía con su brazo) sustancias estimulantes que los volvían a la "vida". La aguja, como se nota, no abandonaba a Bela. Tal gasto lo conducía a actuar en tales "bellezas". Eran historietas malas, pero el hombre necesitaba dinero que gastaba con toda celeridad.

El golpe de gracia lo obtuvo en el 48 al participar junto a Lon Chaney -de nuevo como Hombre Lobo- y Glenn Strange -manoscando otra vez al Monstruo de Frankenstein- en un film en el que hacían de estrellitas ridiculizadas, personajes de segunda, y en el cual los reyes fueron aquellas calamidades, Bud Abbott y Lou Costello, cómicos más bien paupérrimos, gritones sin ser graciosos. En *Abbott y Costello Meet Frankenstein*, la pareja camufló todas sus deficiencias a costa de la desgracia en la que habían caído los venerables engendros de la década de los 30's, principios de los 40's. En el cartel de tal mofa, el espectador leía: "Los monstruos de la amenaza contra los maestros de la alegría"(!).

Así se reflejaba cómo el género del terror empezó a considerarse como un género menor. El vampiro se convirtió en una leyenda viviente

que se fue opacando sola, un personaje elegante que arrastraba tras de sí un pasado luminoso que brillaba con luz pálida, un ser que sobrevivía en un tiempo y una época que ya no le pertenecían. Bela acabó por ceder. Su genio ya no importaba su aire de actor shakespereano, sumido en el terror, ni siquiera se tuvo en cuenta. Las propuestas que le llegaban no eran las de su talla, minimizaban su altura. Se vio trabajando entonces simplemente por no tener algo de comer en su mesa. Su drogadicción aumentaba y el público que ahora asistía a los teatros de cine, era demasiado joven para acordarse de él. Intenta recuperarse realizando una gira por todo Estados Unidos con su cine de terror. Viaja también a Inglaterra en donde es recibido con grandiosa aceptación, rodeado por todos aquellos que respetaban su obra, que todavía lo admiraban. Fue un aliento de aire fresco que rápidamente pasó. A su regreso a Hollywood vuelve a trabajar en películas que lo atormentaban más, en comedias baratas, en producciones que ahora serían prescindibles de no tener su presencia. Su desolación fue tal, que terminó admitiendo el vínculo más que entrañable que mantenía con Drácula, reconociendo que el Conde se encontraba aposentado en su mismísima piel. Cayó en las infames garras de un director sin ética, Ed. Wood Jr., quien lo explotó sin piedad pagándole una miseria pero exigiendo de él toda su capacidad. Obligó a Bela a actuar en una serie de films a los que el público joven empezaba a responder debido a la calidad, al esmero, con los que Lugosi evitaba una estruendosa caída (2). Wood llegó a tal extremo que lo hizo aparecer en un film del tipo "sólo para adultos" titulado

Glen or Glenda (1953) en el que a partir del suicidio de un travesti se echaba a andar una historia de indecisión hormonal y transformación sexual. Bela aparecía allí como el comentarista del film, sentado en una habitación repleta de cráneos, ídolos de voodoo y cabecitas en miniatura, pronunciando "máximas" tales como "hay grandes dragones verdes sentados a su puerta que se comen a los niños".

La cortina final

Lugosi no podía más. Luego de realizar, también para Ed Wood Jr. *Bride of the Monster* (1956) -en la que se le pagó tan solo \$ 1.000-, debió internarse otra vez, por su amor a la jeringa, en el hospital, recuperándose de forma asombrosa para sus 73 años. Desde hacía uno, una fan enfermiza que por siempre había tenido Bela desde su famoso *Drácula* se había casado con él tanto por amor al ídolo como para protegerlo de todas aquellas infamias, de la soledad que se había convertido para él en un permanente acecho.

Gordon lo visitaba 3 y 4 veces por semana para estudiar entre ambas nuevas posibilidades, nuevas historias, con la esperanza de hacerlas algún día en la pantalla. Giones tales como *Dr. Voodoo* o *La Tumba del Vampiro*, quedaron por siempre archivados.

Bela protagonizó otro par de films. *The Black Sleep* (1956), abundante en catalepsias, lobotomías y personajes mongoloides, y *Plan 9 From Outer Space* (rodada en el 56, estrenada tres años después), película dirigida, escrita y producida por Ed Wood Jr., una de las peores aventuras de ciencia ficción que se haya hecho jamás pero también una de las más entretenidas según el parecer de Weldon. La historia se construyó alrededor de unas pocas tomas que se hicieron de Lugosi días antes de morir. Cuando el rodaje empezaba, a Bela se le estalló el corazón. La enfermedad, la decepción y el olvido, tal vez le produjeron el mal. Según varios testimonios, cuando encontraron su cuerpo, Bela aún apretaba

Max Schreck en el *Noefurata de Murnau*, 1922



en una de sus manos la copia de un guión titulado *La Cortina Final*, la misma que el hombre corriera haciendo un mutis que aunque discreto, no dejaba de ser del todo dramático. Era un 16 de agosto de 1956.

Para su entierro se le vistió con la misma ropa con la que apareció en *Drácula*. Forrest Ackerman (3) no olvida la sensación que tuviera durante el funeral. Allí estaba Bela tendido con su impecable frac vampiresco dentro del ataúd. En su rostro reposaba una palidez mortal. Tenía los labios resacos y mantenía la postura que siempre, para él, fue natural. Pensó que se iba a levantar que de nuevo interpretaba el papel que lo ha hecho célebre, recordado, querido, el del muerto viviente que nunca ha dejado de hacernos sentir su presencia, el de aquel ser inmortal que siempre buscó la muerte como la única vía para estar por fin en paz.

NOTAS

1 - Editor del célebre Psychotronic Magazine ahora disponible en libro, especie de Biblia del cine de horror, ciencia ficción y afines, del que tomamos en parte esta reseña de *El Cuervo*.

2 - Para el productor y guionista Alex Gordon, amigo cierto de Bela hasta sus últimos días, resultaba bastante irónico el que una generación de jóvenes lo hubiera rescatado en los años 50's divulgando su obra a través de revistas, haciendo comentarios sobre él, mientras que la actitud de aquellos productores y aquellos espectadores que vieron sus films en la época en que estos fueron estrenados -las décadas de los 30's y los 40's- había sido la de arrinconar a la leyenda inservible de una época ya rebasada del cine. Según el historiador británico David Pirie, mientras que Karloff tenía toda la envergadura de un actor moderno, Lugosi parecía un cuadro viviente del actor de cine mudo atrapado en el cine parlante. "Es precisamente por esto que Lugosi era un anacronismo al que un accidente de la historia del género le permitió perpetuarse, ejerciendo tal fascinación a través del tiempo. Sus gestos y su dicción exageradas surgían con claridad deslumbrante de las sombras pálidas que lo rodeaban, haciendo de su vaga silueta maléfica el último de los estereotipos de este tipo de personajes. Como personalidad, como fenómeno, como estrella, era notable. Como influencia en el cine de horror naciente en aquel entonces, el cual luchaba por liberarse de un estilo melodramático y teatral, fue un desastre" (David Pirie, *Les Vampires du Cinema*, Bruselas: Oyez, 1978, pp. 54-55).

3 - Editor de la revista de ciencia ficción y terror, el *Monsterland Magazine*; actual propietario de la capa que llevó Lugosi en *Drácula*.

BIBLIOGRAFIA

- Weldon, Michael, *The Psychotronic Encyclopedia of Film*, New York: Ballantine Books, 1983.
 T. McNally, Raymond y Radu Florescu, *In Search of Dracula*, New York: New York Graphic Society, 1972.
 Brokaw, Kurt, *A Nigth in Transilvania*, New York: Grossett & Dunlap, 1976.
 Rovin, Jeff, *Count Dracula's Quiz Book*, New York: The New American Library, 1979.
 Cuenca, Carlos Fernando, *El cine de terror en la "Universal"*, Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1976.
 Huss, Roy y T.J. Ross, *Focus on the Horror Film*, compilación. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.
 Florescu, Radu, *In Search of Frankenstein*, Boston: New York Graphic Society Boston, 1975.
 Bojarski, Richard y Kenneth Beale, *Boris Karloff*, París: Editions Henri Veyrier, 1975.
 Pirie David, *Les Vampires du Cinema*, Bruselas: Oyez, 1978.

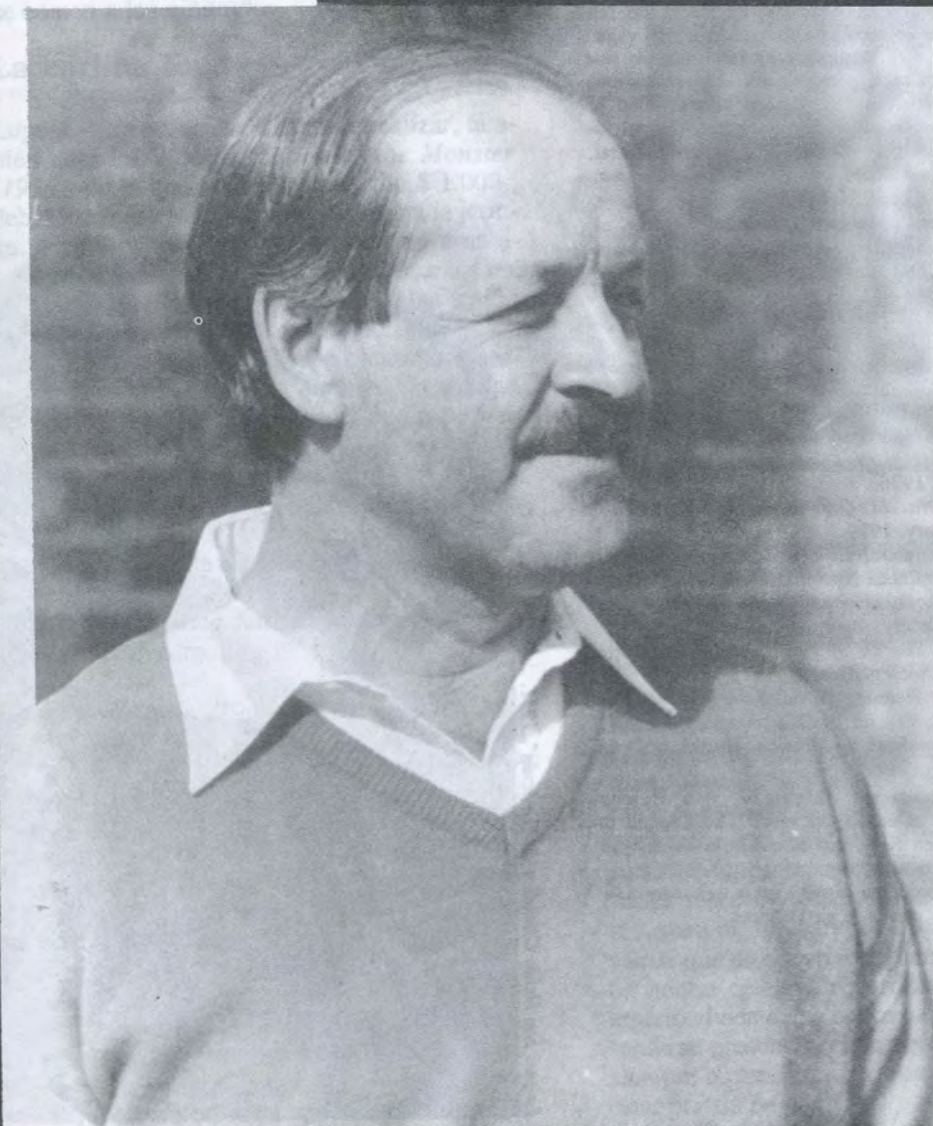
Agradecemos a Mediacast Televisión y a Helena Delgado de Riveros el envío del video *The Legend of Lugosi. The Forgotten King* con el que más de uno se ha espantado al verlo.

Con el presente trabajo, su autor espera ser admitido en la *Dracula Society* con sede en Londres.



Lugosi con Helén Chandler en "Drácula", 1931.

...en el
...de un
...de
...del
...de
...de
...de



Con la puerta abierta

• Por Juan Guillermo Ramírez
y Carlos Alberto Díaz

P.- Remontándonos en el tiempo y ubicándonos en el pasado, por qué no nos habla de su intenso trajinar por el arte. ¿Cómo fueron sus exploraciones a través de las diferentes disciplinas?

C.D.- Fundamentalmente arranqué, como casi todo el mundo que hace en este país cine y televisión, haciendo teatro. Y empecé en El Buho, con Santiago García; en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, con Fausto Cabrera. Montamos obras como "*El Jardín de los Cerezos*"; "*Un Hombre es un Hombre*"; de Bertolt Brecht, realizamos el montaje de la que ha sido, quizás, la obra más importante que se ha presentado en Colombia: "*Galileo Galilei*". También montamos una importante obra de Lope de Vega llamada "*El Caballero de Olmedo*". A comienzos de los años setenta, hice los primeros "pinos" en televisión junto con Santiago García cuando éste dirigía. No sé por qué se retiró de la televisión. Creo que es una lástima que gente como él no permanezca en este medio. Las personas dedicadas al teatro opinan que "no quieren trabajar en T.V. por que es banal".

p.- ¿Por esa época se realiza *El Río de las Tumbas*?

C.D.- Sí, y también *Tiempo de Sequía*. Trabajé en el guión de lo que posteriormente sería *El Hombre Bajo la Tierra* que forma parte de una gran cantidad de películas que están escondidas para la historia cinematográfica de este país, bajo la cama. El guión fue co-escrito por Santiago García y Jorge Pinto. Fue una época de formación histórica y política, de trabajo intenso. Posteriormente, en un Festival Internacional de Teatro realizado en Bogotá me gané una beca, para estudiar actuación en París (Francia). Allí, pude estudiar Técnica Cinematográfica con el maestro Jean Rouch, el actual director de la Cinemateca Francesa y uno de los grandes directores del género documental: del "cinema-direct" y del cine antropológico. Me acuerdo que realizó documentales maravillosos sobre el Africa y sobre viviendas populares -tipo Antonio Nariño- que hay en París. Jean Rouch trabaja siempre mezclando magistralmente el argumental y el documental. En esto fue mi maestro, con él aprendí a filmar con cámara en mano y al mismo tiempo grabando el sonido. Fue un curso importante y provechoso para mi posterior práctica vivencial en el cine.

p.- ¿Cuánto tiempo permaneció estudiando?



C.D.- Dos años. Simultáneamente me especialicé en Teoría Teatral en la Sorbona. A mi regreso a Colombia, comencé a realizar documentales antropológicos. Realicé cinco cortos y medimétrajes en el Litoral Pacífico y uno entre el Tolima y Huila, con los indígenas de la zona de Coyaima. La técnica que utilizábamos era la del acercamiento a la gente, se fotografiaban, se filmaban y discutíamos lo que se debía hacer: cómo organizar el material, cómo negociar las películas y acompañarlos de pueblo en pueblo a la proyección. Fue más que todo un trabajo de tipo metodológico que cinematográfico, se obtuvieron excelentes resultados. Luego regresé a la dirección de cine y realicé ese medimétraje con Focine: *El Hombre de Acero*. Fue un trabajo muy difícil porque todo lo que tenga que ver con la burocracia en nuestro país es una desgracia. Hay medios, pero no existen criterios que los hagan aplicables. Para poder hacer cine en Colombia hay que depender del momento político. En cuanto a la actuación cinematográfica, tuve la oportunidad de trabajar en *La Misión*, del realizador inglés Roland Joffé, e hice un papel de militar portugués.

p.- ¿Pero usted también ha escrito ensayos y se ha dedicado a la pintura?.

C.D.- Sí, pero sobre todo al dibujo. Soy arquitecto, eso fue lo que estudié en la Universidad Nacional. Estuve dedicado un tiempo a la escri-

tura de ensayos, preocupándome siempre por la aplicación del arte a la investigación de tipo socio-antropológico. He trabajado en periodismo. Fui de los fundadores de la revista *Alternativa* cuando se fundó con Gabriel García Márquez y Antonio Caballero. Yo era Jefe de Arte.

p.- ¿Cuáles podrían ser las causas por las cuales el público colombiano, y en general el público de otros países no quiere ver cine colombiano?

C.D.- Pienso que son las causas principales: la primera se refiere fundamentalmente a los que directamente hacemos cine, a la forma como se tratan los temas, a las películas que se están realizando y fundamentalmente a los cortometrajes de sobreprecio. Esto último es desastroso y extraño: si usted llega a ver una película, obligatoriamente tiene que ver un corto. Siempre se ha trabajado en términos de negocio, que sea rápido para no perder dinero sin importar que sea serio o que vaya dirigido al público. Una verdadera película es cuando le llega al público, con él cobra su verdadera importancia, mientras tanto no existe como tal. Se puede haber realizado una estupenda película pero, si se tiene escondida debajo de la cama, ¿de qué sirve? La segunda se debe a esa estrechez de mercado existente en nuestro medio y que ha obligado al cinematografista a ser 'localista'. La situación del cine colombiano no se puede comparar con la norteamericana, la europea o la brasileña, uno se da cuenta que el cine colombiano es de una pobreza y de una tristeza tal que al público, acostumbra-



De "El Hombre de Acero".

do a ver películas de estas naciones, no le interesa ver lo nuestro. El público, de todos modos quiere ver...

p.- ...¿grandes producciones?

C.D.- No. Prefiere ver una película que sea 'buena' en todo. Quiere sentir que lo que ha pagado por la boleta, es una buena inversión. Eso es exactamente algo muy práctico y puede sonar brusco, pero es real. El productor de cine quiere que eso corresponda a lo que invirtió, que no le den la posibilidad de sentirse defraudado por los frutos de su trabajo. Creo que debido a la limitación de mercado y a las dificultades que tenemos, se ha obligado al espectador a olvidar sus más profundas expectativas. El público está alejado de nuestro cine porque, al compararlo con el cine norteamericano, éste sí le va a cubrir sus expectativas. Estoy de acuerdo con Wajda cuando dice que lo extraordinario del cine que realiza Hollywood es que piensa siempre en términos de satisfacerle el gusto al espectador, le ofrece la esencia del espectáculo.

P.- Hablamos específicamente de su medimetraje titulado *El Hombre de Acero*, ¿la aceptación por parte del público se hizo evidente?

C.D.- Sí, fue aceptada a pesar de no contar con canales suficientes de exhibición. A la gente que la pudo ver le gustó y era un público desprevenido, no era el público nuestro de cine-clubes, era el público común. Básicamente la vieron las secretarías de Focine, que son las únicas que pueden ver el cine colombiano, y a ellas les encantó. Como fue pensado para presentarlo por la T.V. tuvo un contacto medio con el espectador. Claro que ahora lo llevan a cine-clubes, pero de todos modos el público cineclubista no es un público de 'verdad', es más bien un público especializado y de alguna manera, va a hacer que el cine colombiano viva o muera. El tiempo lo dirá.

P.- ¿Ha realizado más medimetrajes?

C.D.- Realicé *El Gallo Canta Tres Veces*, en 16 mm. y los productores fueron Focine y el Teatro Libre de Bogotá. Julio Luzardo la dirigió y el elenco lo encabezó Laura García y César Mora. Esta película está quieta, congelada y escondida, espero que en la re-inaguración de la nueva sede del T.L.B. (antiguo Teatro Arte de la Música), se pueda ver. Tiene una duración de 55 mi-



nutos y ya ha pasado un año de haber sido terminada.

P.- En lo referente al IX Festival del Cine de la Habana, ¿qué nos puede decir?

C.D.- Fui a ver cine como cualquier espectador y principalmente quería conocer la Habana aprovechando el marco de un Festival de Cine que es el más importante de Hispanoamérica. Vi una muestra importante de cine argentino; el cine brasileño está atravesando por un período de crisis, no ha llegado a dominar completamente la técnica y el nivel narrativo comienza a patinar en el tratamiento temático. El cine colombiano pasó prácticamente desapercibido, lo único rescatable fue el premio finalista de un guión que había mandado.

P.- Hablemos del guión.

C.D.- Se llama "La Puerta". Es un guión aparentemente 'universal', pero sólo puede ser una realidad fílmica si se hace en Colombia, o Venezuela o Argentina. Es una historia que trasciende los límites del localismo, es extraña pero tiene que ver mucho con nuestra realidad. La historia comienza en una prisión, allí se respira una atmósfera rara: un hombre está preso y mientras se encuentra en la cárcel, afuera se están produciendo conmociones civiles. A los prisioneros los sacan al patio y desaparecen. Se crea y aumenta la tensión hasta ser casi insoportable. Nuevamente encierran a los presos y el personaje de pronto se da vuelta y ve que la puerta de su celda está abierta. Sale al pasillo y lo encuentra totalmente transformado, como si hubiera caído una bomba atómica. Todo está destruido, completamente arrasado. El guión y la historia entran en el terreno de la "ciencia ficción" sin ser propiamente tal. Lo primero que se le ocurre a este hombre es averiguar qué fue lo que pasó. Comienza a atravesar la ciudad mientras el día comienza a oscurecer. Intenta averiguar por su





familia, por sus amigos. Las aventuras de esta correría comienzan a suceder. Se encuentra con una banda de gamines que hacen operaciones militares, se siente en el ambiente tensión y represión. La ciudad está vacía pero hay mucho patrullaje. La población está encerrada en sus casas, lo único que funciona es la televisión. Inclusive ese día se está transmitiendo en directo un partido de fútbol y el estadio está completamente vacío. Este prisionero por fin se da cuenta que toda esta situación se debe a que él, 18 días antes había desaparecido de su celda a las seis de la mañana. No lo encontraron y debido a esa situación se instaura un gobierno militar. Todo esto lo sabe cuando llega a su casa y encuentra completamente cambiada a su esposa, le dice también que está muerto y que es mejor que siga así: haciéndose el muerto. Todo este relato sucede en una sola noche. Este personaje piensa que volviendo a la celda antes de que amanezca, podría hacer parar toda esta pesadilla negra. Llega en el momento en que están llamando a lista y cuando llegan a su nombre, trata de decir: "¡Presente! ¡Presente!" pero su voz parece que se encuentra en el limbo del sonido y el silencio. Se oyen gritos que dicen: "Desaparecido" y él ahí, como perdido en su celda; en su inexistencia. La historia es nuestra propia alegoría.

P.- ¿De dónde surgió la idea del guión?

C.D.- De las experiencias que uno acumula en la vida.

P.- En este sentido, hay implícito un referente histórico, ¿verdad?

C.D.- Sí, es muy difícil hacer cosas que no tengan nada que ver con lo que uno vive, con lo que uno ve.

P.- ¿Qué está pasando con la producción del guión?

C.D.- Estoy en eso. Es muy difícil conseguir la co-producción. Por el lado de Focine lo veo muy problemático, sobre todo porque se ha burocratizado exageradamente y porque no es gente que tenga que ver propiamente con el cine. Inclusive, la jefe de producción, es una persona que en su vida ha hecho cine, es una administradora del Estado. Anteriormente, la producción era delegada y por contrato. Definitivamente en el cine lo más delicado es la producción, es casi más importante que la dirección o que el manejo de cámaras o de actores.

P.- ¿Ha pensado en la posibilidad de hacer co-producción con otros países?

C.D.- Esa sería una posible solución. Lopéz Caballero me decía que es mejor hacerla con los norteamericanos de Los Angeles.

P.- ¿Pero hacer la película aquí, en Colombia?

C.D.- Naturalmente. El guión no es realizable si no es en este país, o en cualquiera de América Latina. Rodarla en Estados Unidos no tiene sentido.

P.- ¿El contexto desaparecería?

C.D.- Exactamente, el contexto se perdería. Además no sería creíble que eso pasara allá. En cambio, por estos lados todos los días algo similar a "La Puerta" sucede. Pero miren lo que pasó en La Habana: el guión argentino, el ganador, desde el punto de vista político es más cercano a la corriente en que los cubanos se encuentran. En últimas esto me favorece porque yo no veo mi guión realizado por lo cubanos.

P.- ¿Quiénes conformaron el jurado para el concurso de guiones?

C.D.- Jorge Fraga era el presidente. También estaba Arturo Alape por Colombia y dos cubanos más.

P.- ¿Cuántos guiones concursaron?

C.D.- Aproximadamente unos trecientos guiones de toda Iberoamérica.

P.- ¿El guión "La Puerta" es una aproximación a nuestra identidad?

C.D.- Sí, es una búsqueda constante y consciente. Lo que me preocupa es que el cine colombiano siga identificándose con *El Río de las Tumbas*. A nivel histórico el cine colombiano no ha avanzado mayor cosa. Colombia hoy no es en ningún momento un nuevo *Río de las Tumbas*.

P.- Carlos, ¿a usted le gustaría dirigir el guión?

C.D.- Claro, además yo trabajo en eso. Pero necesariamente no me empeño en que tenga que ser yo. Me gustaría porque uno tiene sus propias imágenes, en cambio otro tiene las suyas y el resultado será distinto. Lo que sí ansío profundamente es a que se realice.

P.- Si no es Carlos Duplat, ¿entonces quién?

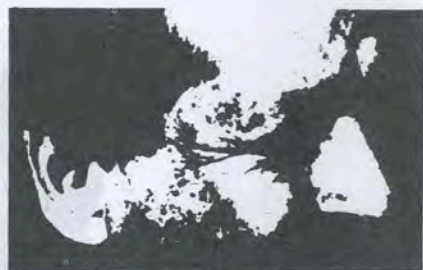
C.D.- Los productores son los que tienen la última palabra. Julio Luzardo quiere hacerla y está empeñado en hablar con la gente de Los Angeles. Julio estudió en la UCLA y sus compañeros son realizadores y productores de cine en los Estados Unidos.

P.- Hablemos ahora del trabajo del guión cinematográfico en general.

C.D.- Precisamente ahora estoy trabajando sobre eso. He estado colaborando en cursos financiados por Focine, en la Universidad Nacional. Considero que el guión es vital para la realización de una película, además de la producción. Es el punto de partida, es la estructura misma de la película. No creo que se pueda hacer una buena película con un mal guión. El manejo del guión, su elaboración es muy empírica.

P.- ¿El guión adquiere esa densidad frente a un referente histórico, iluminado permanentemente por el foco de la sensibilidad y la intencionalidad del guionista?

C.D.- Sí, pero no hay que olvidar la técnica. El problema no es el tener o no sensibilidad frente a lo que pasa en la vida, así se quieran contar historias maravillosas. Por ejemplo, y que me perdone García Márquez, a quien respeto mucho, él es un pésimo guionista aunque sabe contar muy buenas historias. El problema se centra en la técnica. Las historias son para ser vistas y



específicamente hay un lenguaje propio que exige el cine y la televisión. El espectador está viendo en dos dimensiones, largo y ancho en una pared, tiene izquierda y derecha, hay un arriba y un abajo, no hay profundidad. En estos elementos, precisamente, es que surgen el problema del lenguaje relacionado íntimamente con la técnica.

P.- ¿Por la magia que presupone?

C.D.- Sí. Hay también un problema de ritmo, de situaciones, de manejo de tiempo y espacio. Este es un problema muy distinto al que se plantea el escritor. Para él siempre existe el problema del manejo del tiempo y de la palabra, el espacio es secundario; en cambio el guionista maneja las imágenes y el tiempo en dos dimensiones. Cuando me refiero a la técnica del guión me estoy refiriendo a la sintaxis cinematográfica.

P.- ¿Usted está de acuerdo con Jorge Amado cuando afirma que el escritor, el cineasta, es universal en la medida que sea localista y producto de su tiempo?

C.D.- ¡Claro! Porque de todos modos uno se alimenta de las cosas que ve, de la gente que conoce. Lo importante de la creación artística es que tiene que estar en estrecha vinculación exis-





tencial con la vida, así el público la encuentre creíble o increíble.

P.- Existe el proyecto de fundar una Escuela de Cine, fruto de un proyecto conjunto de Focine con la Universidad Nacional. ¿Qué piensa de esto?

C.D.- Ya era hora. Claro que se debería acompañar esta actividad pedagógica con verdadero impulso a la producción cinematográfica nacional. Porque, ¿de qué sirve que se forme la gente si no va a tener qué hacer después?

P.- ¿No se debería fundamentar primero una verdadera industria cinematográfica para después sí fundar una Escuela de Cine?

C.D.- O simultáneamente. Pero si no se tiene consolidada una verdadera industria, toda esa gente al terminar estudios, ¿qué va hacer?. Creo que la frustración va estar a la orden del día. La única que puede financiar, ofrecer medios es Focine. El cine en nuestro país no es rentable. El público colombiano, lo repito y no me canso, no ve cine colombiano. En cambio en Venezuela las películas más taquilleras son las venezolanas. Ellos prefieren ver una de sus películas que ver *E.T.* o *Los Cazadores del Arca Perdida*.

P.- Hablemos de sus proyectos.

C.D.- Tengo otro par de guiones para mediotraje. Uno está basado en un cuento de Joseph Conrad, sucede en Chile durante los años que preceden a la Guerra de Independencia. Hay un personaje muy importante, con una fuerza descomunal. El otro proyecto es más vivencial, gira alrededor de un niño que ve una serie de acontecimientos que pasan al frente de su vida y él no entiende, simplemente los interpreta con la inocencia propia de su edad. Lo que me ha preocupado siempre es la dificultad de decir las cosas en este país. Un guión que me encantaría escribir sería el de "El Karina", pero sé que en este país sería imposible hacerlo.

P.- ¿Qué opina de nuestra épica con respecto a su tratamiento cinematográfico?

C.D.- El guión que estoy adaptando del texto literario de Conrad, lo estoy adecuando históricamente a nuestro país, ubicándolo hacia el final de la Guerra de Independencia Colombiana. Creo que lo que adquiere validez no es el hecho histórico sino el tratamiento del personaje.

P.- ¿Los personajes son densos?

C.D.- Son increíbles.

P.- ¿Pero, no se tratará de hacer con ellos un "proselitismo político barato"?

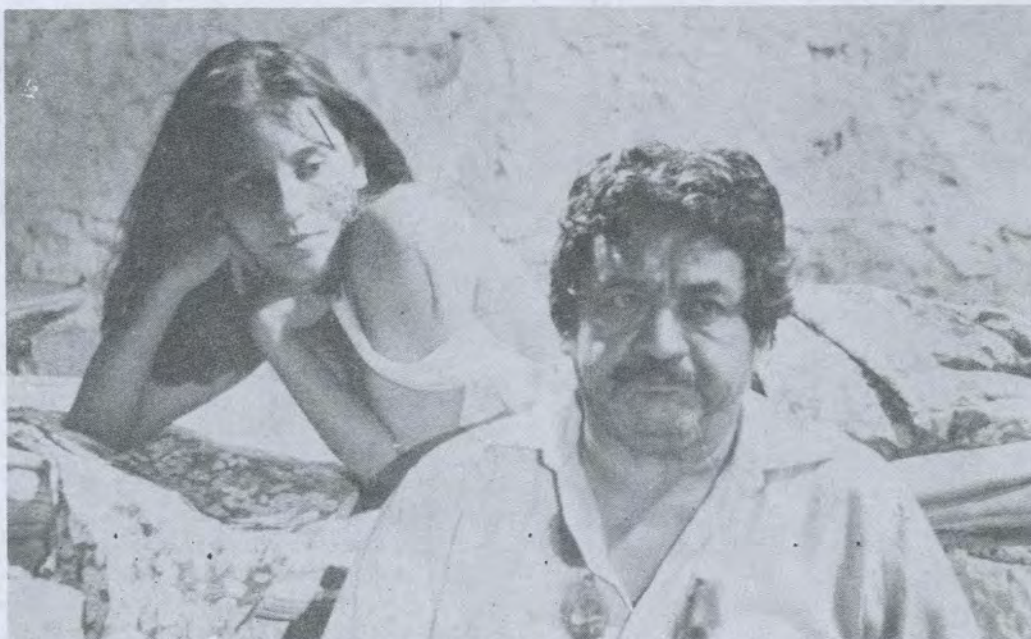
C.D.- No. Todo lo contrario. Es un personaje que se enfrenta a Bolívar, a las tropas patriotas y además es de una fuerza magnética. Su enfrentamiento viene dado por amor y decepción. Se enamora de una mujer española que lo utiliza como instrumento de venganza y de desestabilización de las fuerzas patriotas. Prácticamente la independencia ya está consumada. La historia está alimentada de tierno amor y de muerte, de convicción, lucha y entrega. Esta historia permite ser contada al interior de nuestra propia historia, pero no en términos de "Revivamos Nuestra Historia" que es muy aburridora.

P.- ¿Su tratamiento es más elaborado?

C.D.- Es más humano.

P.- Y ya para terminar Carlos, ¿qué es el cine?

C.D.- Es el testimonio de la sensibilidad y el pensamiento, del colorido de la vida misma y de la historia. Es la memoria que permanece, es el recuerdo del siglo XX.





Pepe Sánchez, un director de televisión

57

"Pepe Sánchez hace televisión con técnica de cine", es el estribillo de muchos que pretenden con semejante sentencia, definir en tan pocas palabras a un director, a la técnica del cine y por co-relación la técnica de la televisión. Pepe Sánchez sostiene que no hace televisión con técnica de cine, más bien que hace televisión basado en un elemento común a los dos medios que es el lenguaje de la imagen.

Es sobre el anterior postulado que Pepe Sánchez sostiene que gran parte de las diferencias cualitativas que se le atribuyen a los dos medios, obedecen a factores tendenciosos muy distantes de una real disyunción entre el cine y la televisión: "La televisión apoyada en el video, va en camino de ser una nueva forma de arte".

• Por Mauricio Navas

C.T.- Pepe, ¿en qué consiste el que se diga que usted hace televisión con técnica de cine?

P.S.- "Lo que creo, realmente, es que el lenguaje de la imagen es uno. Hay diferencias objetivas que obedecen al tamaño de las pantallas para la cual se trabaja, pero la interrelación entre los planos y la forma narrativa, creo que es una.

C.T.- Pero en realidad, ¿usted corrobora o desmiente esa afirmación?

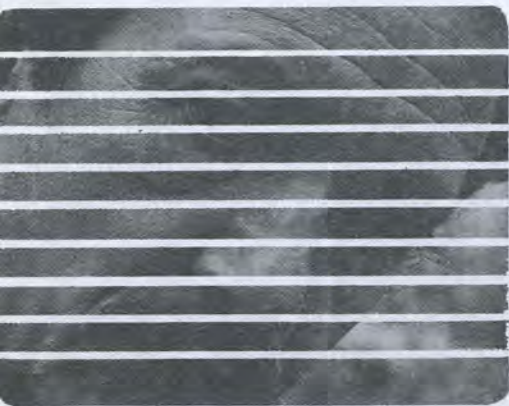
P.S.- "Lo que pasa es que el cine ya posee un lenguaje establecido de imagen. La televisión está buscando establecer para sí misma ese lenguaje. El cine ya es un arte, la televisión todavía no lo es, le falta dominar elementos como la textura, la iluminación, la multiplicidad en la recepción; sin embargo usa del cine, elementos que le son indispensables y que a fuerza de pedirlos prestados ya se los está apropiando y se están convirtiendo en dominio del video. Por eso, el hecho de que trabaje con técnica de cine se traduce en que utilizo los principios elementales del cine, aplicados al posible lenguaje del video.

C.T.- Elementalmente, algunos sostienen que su trabajo con una sola cámara en televisión le da la característica de cine.

P.S.- No, lo sustancial fundamentalmente es respetar el valor de los planos, tal y como se hace en cine y se debería hacer en el video, lo que pasa es que aquí, es poco reconocido. Lo que se debe tener en cuenta es que la imagen es un lenguaje, que al ser correctamente articulado en video, debe resultar parecido al cine.

Yo creo que la televisión no debe matricularse





con un número determinado de cámaras, como de hecho tampoco lo hace el cine, que en ocasiones en que se justifica, utiliza más de una cámara, y no por ello dejó de ser cine.

C.T.- Y ¿qué tan acertado es decir que en televisión la presencia del switcher y la multiplicidad de cámaras permiten un montaje más dinámico que en el cine?

P.S.- Eso es uno de los malentendidos más grandes en que se puede caer. Es cierto que el switcher proporciona posibilidades de mayor versatilidad dentro de la producción, y ya quisieran algunos directores de cine contar con un switcher para el rodaje de ciertas secuencias irrepetibles. Sin embargo, yo le tengo pánico al switcheo de criterio equívoco porque generalmente se cae en excesos. Los denominados productores o directores de cámara se ven en la obligación de poner una cámara cada determinado número de segundos, porque tienen un switcher en frente y parece que a través del switcher se reafirmaran ellos como profesionles.

C.T.- Existe la teoría de que la gran utilización que usted le da al plano secuencia se debe más a pereza que a una intención narrativa.

P.S.- Mira en esto, yo aplico un principio. Cuando se tiene un encuadre y se abarca lo que uno quiere mostrar dentro de ese encuadre, ¿para qué cambiarlo? Esto obedece a la disciplina cinematográfica en la cual cada cambio de plano debe estar muy bien justificado narrativamente para que amerite todo el desplazamiento que generalmente requiere. Otra cosa es el switcheo por el switcheo mismo que es lo que pasa siempre en televisión.

C.T.- A usted se le distingue por ser uno de los directores de cine que da alta prioridad a la búsqueda de lo que de-

nominamos la atmósfera. Incluso, en un artículo de un número anterior de esta revista, Hernando Martínez Pardo le subraya algunos excesos en su búsqueda de atmósfera en la narración cinematográfica. Dado que color, textura y fotografía en televisión aún son tan precarios, ¿usted continúa en búsqueda de atmósfera en televisión?

P.S.- La televisión no se debe salvar de eso. Para mí eso es importantísimo y sigo tratándolo de buscarlo, es decir, cada tema, cada historia tiene una atmósfera particular y un tratamiento de cámara particular.

Yo creo que en la "Historia de Tita" hemos conseguido una atmósfera totalmente diferente a "Brillo" que era otro cuento y otra cosa.

C.T.- Hemos llegado al umbral de una pregunta casi obvia en esta entrevista y ante la cual las posiciones son radicalmente antagónicas: ¿Usted cree que la televisión puede ser arte?

P.S.- Yo creo que afirmar que la televisión no puede ser arte resulta algo temerario. Creo que va en camino de ser un arte con elementos diferentes, nada conocidos hasta el momento y proporcionados por el avance de la electrónica. Creo que cuando el óleo y el aguafuerte eran los materiales por excelencia de la pintura, pensar en que elementos obtenidos en el laboratorio como el acrílico y otro similar fueran a ser arte, debió ser casi una locura. Ahora no se puede predecir. Yo creo que la televisión sí puede llegar a ser un arte.

C.T.- ¿Usted afirmaría que dejó de hacer arte en cine y se fue a hacer arte en televisión?

P.S.- Es lo que estoy buscando, que la televisión sea una expresión artística.

Ahora cuando las cámaras pueden sacarse a la calle, cuando existe la posibilidad de un montaje, se puede pensar en la televisión como una expresión artística. No hay que olvidar que el cine, en lo que podríamos llamar su prehistoria, vivió una edad de piedra de la cual vino a salir cuando Eisinger, que descubre las posibilidades del montaje, le da al cine los elementos para llegar a ser arte.

Está ocurriendo algo similar con el video, ahora ya se puede hacer montaje en lo que se denomina la post-producción, ya se puede, entonces, manipular la historia para darle uno u otro ritmo, ya se pueden hacer representaciones del

hombre de la calle y su cotidianidad. Creo que esto es un principio de arte.

C.T.- ¿Pero si es posible hablar de arte en televisión cuando es un medio de tanta premura, en el que pre-producción, producción y post-producción toman en promedio una semana?

P.S.- Lo que pasa es que ese ritmo está impuesto por unas condiciones de producción que no necesariamente son las que debe haber en la televisión. En televisiones como la española y la inglesa no es así y las cosas se preparan con más tiempo. Desde luego con mayor celeridad que en el cine, pero creo que a ese ritmo sí se puede lograr una expresión artística. No exagerando como acá. Aquí lo que se hace son empanadas cuando se trabaja de esa forma. No necesariamente la televisión tiene que ser una carrera contra el tiempo, eso desde el punto de vista comercial puede ser, pero el video como tal no tiene que ser así.

C.T.- Una persona como usted, que perteneció a las filas militantes de los cineastas, desde las cuales negaba al video posibilidades de expresión artística, ¿cómo hace ahora para conciliar las dos posiciones?

P.S.- Simplemente, ante la carencia absoluta de las posibilidades de hacer cine. Porque es imposible hacer cine, teniendo en cuenta que este es mi oficio y que yo debo comer de esto. Entonces quien pretenda hacer eso no puede vivir del cine. Yo tengo que vivir de mi oficio porque es lo único que sé hacer. Esto lo comprobé directamente dos o tres veces que intenté meterme en cine. Salí absolutamente quebrado en dinero, tiempo y en trabajo porque si heroicamente se logra terminar una película entonces viene la distribución y es ahí donde se acaba de perder todo, pues los distribuidores han hecho lo que han querido siempre y entonces así no se puede. Paralelamente surgen avances en el video que permiten cámaras móviles y post-producción que proporcionan, a personas como yo, una alternativa para el oficio.

C.T: Usted ya saltó la brecha. Una brecha casi generacional, ahora que su circunstancia es el video, ¿qué ve, que no veía antes cuando era cineasta y que usted crea que los cineastas actuales no han logrado ver todavía?

P.S: Desde luego ellos no están viendo que sus películas no las ve nadie. (no están viendo que el oficio se adquiere practicándolo, no haciendo una película cada cinco años y el resto posando de geniales. Así no se hace cine). La prueba la hemos tenido en el ciclo de Focine, de gente que llevaba tiempo haciendo fila para poder hacer corto-metraje y realmente la muestra no fue lo que podría esperarse. Lo que no ven los cineastas es que aunque el video no tiene la definición de la cámara de cine, al fin y al cabo a través de él se narra una historia con imagen y sonido que le llega en el peor de los casos a dos millones de personas y de ahí en adelante. Lo que pasa es que pensar en eso es un compromiso que asusta y que implica responsabilidad, hay cincastas que prefieren jugar eternamente el papel de frustrados, a medírsele a remangarse y practicar el oficio como se debe hacer en el video. Hacer un medio metraje semanalmente.

C.T: Sostiene un buen grupo de cineastas que hacer televisión implica que el televidente medio no va a...

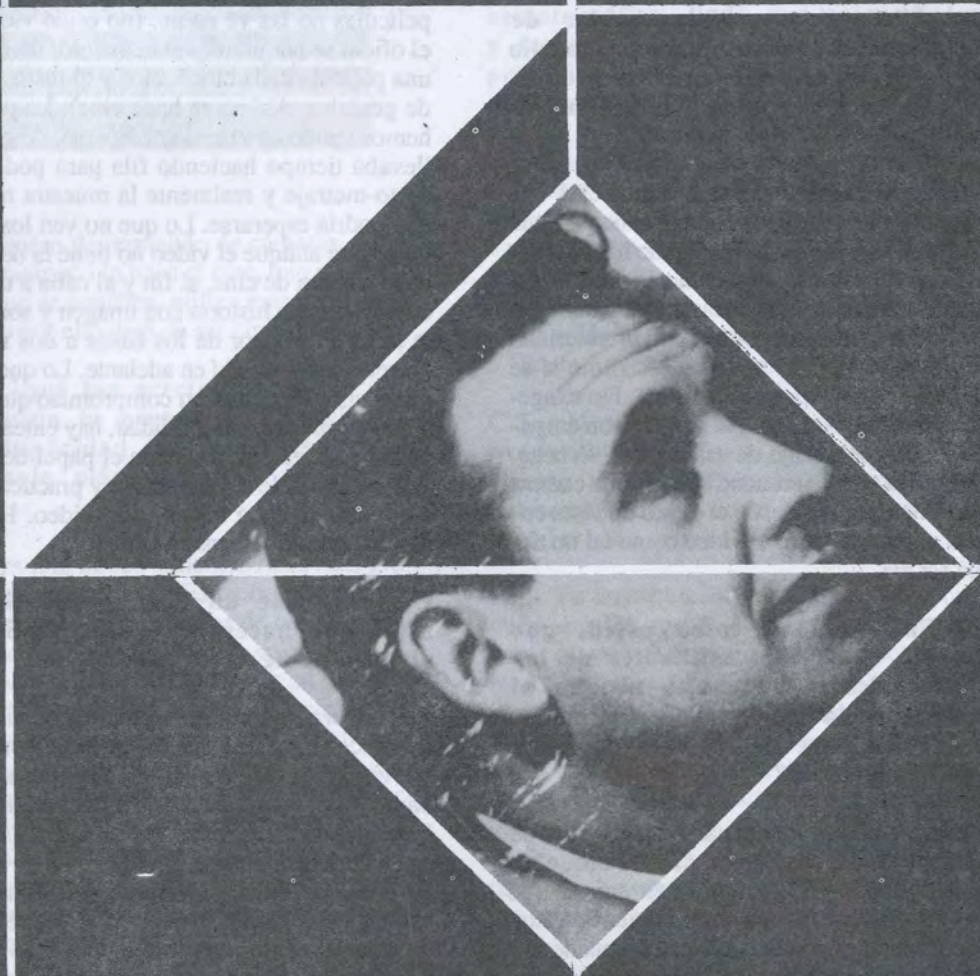
P.S: (interrumpiendo)... a enter las genialidades que hacen ellos. Lo que el televidente medio de televisión no está preparado es para recibir bobadas y cosas mal hechas. El público, las cosas bien hechas las acepta y las entiende. Lo demás es un concepto fascista.

Es una más en el cúmulo de disculpas que se hechan estas gentes, a quienes yo les recomiendo una posición más inteligente y es, que: si ellos son los llamados a dar calidad, se aparecen porque no los vemos. Ahora que García Márquez le dio el espaldarazo a la televisión diciendo que es el medio masivo por excelencia, y que mientras equis número de gente lee un libro suyo, millones ven un programa de televisión, ojalá a los snobs de este país se les ocurra meterse a la televisión a hacer lo que saben y le concedan al video la importancia que tiene en la actualidad.

C.T: usted ha generado un fenómeno en la televisión y es que se hable en ella del director, independiente de la obra. Aparte de usted mismo, ¿a quién le atribuye otra escuela de dirección en televisión?

P.S: La verdad es que en este momento no sé. No se me ocurre ahora.





Wajda: Entre el lirismo y la rebelión

61

• Por Gilberto Bello

Un raro talento posee este director polaco que ha sabido mezclar en su arte el patrimonio cultural de su nación con una personalísima obstinación por el romanticismo.

Quizás sea preciso, para comenzar, recoger el concepto de la vieja frontera del espíritu para explorar desde allí el alma de un pueblo que ha vivido, desde el estratégico centro de Europa, siempre amenazado, algunas veces invadido y sojuzgado y, en los raros tiempos de hoy, sufriendo y soportando el desenfreno de viejos y gastados dirigentes que prefirieron unirse a la cruzada stalinista y abandonaron, por cobardía o falta de una razón rotunda, la defensa de su propia dignidad. Nuestro director de cine, analista profundo de todos estos procesos, nació un 6 de marzo de 1926, en el seno de una familia compuesta por un padre militar y una madre maestra, en el nordeste de Polonia. No escaparon a su vivacidad infantil los acontecimientos que ocurrieron a su alrededor y lo marcaron para siempre. Los largos inviernos que pasó en una escuela de caballería atizaron su temple y su obstinación. Nada raro, desde luego, para un polaco convencido, como muchos, de la única misión a que este pueblo torturado puede aspirar: la libertad.

La experiencia acumulada, vertida luego en sus filmes, lo llevó a construir un héroe más bien personal, hecho a imagen y semejanza de los que el mismo Wajda admira: solitario, un poco o un tanto desenfrenado, cáustico, profundamente romántico y lírico. Como individuos, una especie de rebelión les teje la conciencia y la lucha por las reivindicaciones de su pueblo es la mejor prueba de su existencia. El cine de Wajda es un raro caso de desgarramiento y esperanza, pasión y deseo de vivir, un grito histórico y auténtico.

No se podrá decir que carece del conocimiento suficiente de las grandes amarguras y sacrificios de su pueblo. Durante años trabajó en las más variadas tareas: desde obrero hasta pintor de iglesias. No se arredró frente a nada; posiblemente allí aprendió el verdadero valor del heroísmo. No el militarista ni el místico, tampoco aquel que fustiga e impone, por supuesto, descartado el facilista que conmueve a seres envejecidos y pasivos casi siempre alumnos de las sutilezas de los mensajes que enseña la pequeña pantalla que abre su voracidad durante las horas de descanso. Andrej Wajda reivindica el heroísmo de un pue-





blo que ha sido el más arrasado, demolido, dogmatizado de Europa y que se mantiene incólume cantando su tradicional oda a la libertad.

Es tal su interiorización que en ocasiones se excede; aunque, a decir verdad, nunca como lo han afirmado sus críticos: "Jamás ha realizado una película deshonrosa". Tampoco puede ser catalogado como un contestatario común y corriente. Menos decir que es dogmático. Plagado de errores y exageraciones en apariencia, y con momentos de su vida en los cuales parece acceder a la integración que le propone el Estado polaco y, si vale el término, con algunas de sus obras calificadas como "oficialistas", ha mantenido, a pesar de todo una sola e indestructible razón para tematizar sus filmes: las contradicciones de su nación y la historia de los polacos. Fustiga con la misma dureza a los dirigentes y a los apocados, denunció con solidez el horror y los excesos stalinistas y también la pasividad de los jóvenes y de los acomodados, nunca se da tregua frente a la crítica.

Claro que su cine es contradictorio, utopista y marcado por un profundo sentido político que, incluso, conmueve. Es decir no es el director que cuelga en sus películas el territorio de la pancarta, no justifica su posición ideológica, la cree verdadera y la explora en los aconteceres diarios y sin titubeos. Sus progresos formales y técnicos son evidentes, ha superado el formalismo clásico y de un tiempo a esta parte deja que la historia lo conmueva y se apodere de su imaginación. Versión que le ha brindado la posibilidad de replantear su quehacer como director y, si se puede hablar de ello, su propia inspiración. Lo que hacía en el pasado se le convirtió en una camisa de fuerza que lo reducía, como él mismo lo confesó, llevándolo sin remedio a la tumba de un rigorismo absurdo y repetido. Entonces peleó contra los axiomas y las lecturas mentales que le impedían su verdadera expresión como artista y creador. Realizó su confesión personal, se arrepintió, tal como lo hizo en sus años de adolescente y se lanzó a lo



De "Kanal".



desconocido. Encontró la luz que sorprende al convencido, una vuelta de tuerca, la nueva dimensión mezclada con sus propios demonios. Cruzó el umbral, desvalijó sin jactancia la rigurosidad de las academias hasta descubrir que después del balance lo único que no podía perder era la sutileza y la ironía .

Ahora sigue preocupado por su Polonia, por su herencia que le pertenece y de la que no puede ni quiere despojarse. Sus proyectos giran en torno a la historia y se le arraigan, cada vez más, sus amores por las distintas literaturas. Así, los tesoros más preciosos de su sensibilidad, los traduce en sus imágenes donde los hombres de hierro, cargados de valor, comienzan el combate, igual al que ha librado este director por la libertad en la vida y el cine. Lucha nunca fácil y

siempre honesta, en el caso de Wadja, por la región de la dificultad.

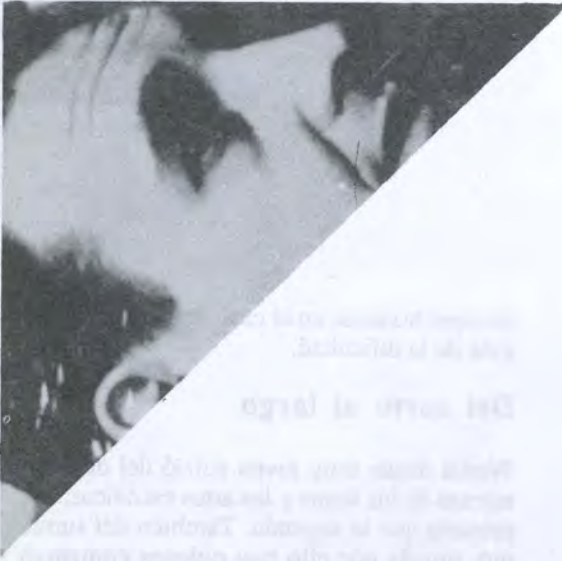
Del corto al largo

Wadja desde muy joven sufrió del deslumbramiento de las letras y las artes escénicas, más la primera que la segunda. También del surrealismo, quizás por ello hay quienes comparan su trabajo con el de Luis Buñuel; incluso se encuentra, dicen, analogías. Lo que nunca se podrá saber con seguridad es quién sorprendió a quién, además este tipo de paralelismos jamás han sido demasiado interesantes. Estudioso de lo literario, menos por saber y más para pensar y sentir, su cine no deja de tener en mucho una influencia literaria; incluso en la concepción puramente cinematográfica y dramática. En varios de sus filmes los diálogos, largos y extenuantes, pero interesantes e inventivos, se afirman en muchos momentos culminantes sobre la base de planteamientos donde la palabra adquiere la dimensión del ritmo.

Wadja se inicia como cinematografista acometiendo un filme de corta duración basado en un



de "Las Señoritas de Wilko".



poema de Tadeuz Kubiak. Historia poco serena que muestra la vida de los trabajadores nocturnos. Su debut en el largo data de 1955 y entre el cuerpo de actores se encuentra un hombre que, años más tarde, llegaría a convertirse en un extraordinario director, Roman Polanski. El filme *"Generación"* no tuvo mayor éxito. Era excesivamente lírico al decir de los críticos y plagado de errores en su composición y desarrollo. En realidad el filme tiene el valor de la convicción de los personajes y la tenacidad, categorías que el propio Wadja iría reconociendo con mayor lucidez en su enérgico alegato sobre la insurrección de Varsovia en 1944, llamado *"Kanal"*. Pero a pesar de los comentarios, algunos favorables y otros no tanto, en 1958, las antorchas de alquitrán no esparcieron del todo la luz en su *"Cenizas y Diamantes"* que logra, dentro de su filmografía, una ruptura con su obra anterior, el polaco ha logrado un verdadero contrapunto entre el expresionismo y sus atmósferas barrocas.

La dimensión del realismo había quedado atrás y la sujeción de Wadja a búsquedas más imaginativas le mostraron la claridad.

En 1960, con *"Brujos Inocentes"*, se introduce en las pesadillas y frustraciones de una generación sin esperanzas. En la escritura del guión aparece el nombre de Jerzy Skolimowski y como actor Roman Polanski. Sobresale en este trabajo una gran delicadeza en la puesta en escena y un profundo sentido del cinismo. Una fuente de sentimientos y arrepentimientos se mueve en este filme de antihéroes. *"El Amor a los Veinte Años"*, de 1962, es un filme del coraje natural de los adolescentes y un lucido ensayo de la narración cinematográfica que despega de los claroscuros y se arriesga a la inventiva de los planos generales con el intento de poetizar las relaciones entre los personajes.

"Paisaje después de la Batalla" de 1970 recorre las contradicciones entre la amargura y la esperanza y de ella los críticos han afirmado que es



De *"Cenizas y Diamantes"*.



de *"Brujos Inocentes"*.

la constatación de la meditación crítica de Wadja y un canto al amor y a la muerte.

Con su famosa *"El Bosque de los Abedules"* una pequeña obra en miniatura, logra explorar deliciosamente la interesante relación entre el amor y la muerte. Una tentativa por iluminar la pantalla con la claridad de las cosas más simples que en la naturaleza cobran vida cada día. Basada en la obra literaria de Joseph Conrad filma en 1976, *"La Línea de la Sombra"*, tratando de recrear, más bien meter a la fuerza, la meditación de la propia vida del escritor en las imágenes. Largos e interminables diálogos, una referencia allí y acá, el mar del Norte arrasado por el viento y la recurrencia al exilio y a las amenazas que pueden comenzar en cualquier lugar. Un nuevo tratamiento de Wadja, un ensayo sobre el paso del tiempo. El descubrimiento de agrupar el olvido, la memoria y el presente, constantes fundamentales en sus mejores filmes: *"Las Señoritas de Wilko"* y *"El Hombre de Mármol"*.

"El Hombre de Mármol", 1976, obra monumental. En ella concurren todos los aprendizajes de Wadja, desde introducir al cine en otro cine hasta un largo reportaje político y un lirismo a veces escandaloso que tiene la virtud de buscar la verdad en el conflicto, en la conturbación en-

furecida y en las amenazantes propuestas de los despotas.

"Las Señoritas de Wilko", 1978, una verdadera metáfora de la ilusión o un destello que se escapa. El otoño, la estación de las despedidas y las dudas, "el arrebató imaginario de un tiempo cristalizado".

1981 marca para Wadja la consagración total, su filme *"El Hombre de Hierro"* es un mapa complejo de la hondura de su fuerza humana y la capacidad para comprender las complejidades de la confusión política. Cine testimonial en el mejor sentido de la palabra, libertad que campea por encima del horror y las persecuciones. "Un hito en la historia del cine", según Michel Pérez, crítico de le *Matin de París*.

"Danton", para completar la ilusión de los dramas políticos. Una época de acontecimientos imprevisibles marcados por duras conciencias individuales. Danton y Robespierre en busca de la libertad siempre ajena, veleidosa y difícil. El enfrentamiento de los hombres por la razón, política casi siempre, hasta que las sociedades maduren.

Entre la lírica y la sociedad, sus propias nimiedades y su grandeza, reposa un poeta polaco que se decidió por el cine para contar su verdad y seguirá llamándose hasta el fin de los tiempos Andrej Wadja.



de *"El Hombre de Mármol"*.



Una visión del cine de la India

67

• Por Gloria Khisha

El cine en la India no es nuevo. La primera exhibición cinematográfica tuvo lugar en Bombay, el 7 de julio de 1896 y fue una presentación de los conocidos hermanos Lumiere. A pesar de que la India era en ese tiempo una colonia británica, tuvo la oportunidad de conocer la cinematografía mucho antes que la mayoría de las más importantes capitales europeas de ese tiempo. Este evento aunque insólito, anticipa de alguna manera el lugar importante que años más tarde la India iba a ocupar como uno de los más grandes productores de Films en el mundo.

Todavía suenan como recuerdos imperecederos, los nombres de Harischandra Sakharem Bhatwadekar de Bombay y Hiralal Sen de Calcuta, considerados pioneros de cortometrajes, entre cuyos temas intrascendentes pero educativos figuran: el adiestramiento de monos, las carreras de Poona y obras cortas del teatro indio.

La primera película "Harischandra" fue producida en 1913 por Dadasaheb Phalke, a quien suele llamarse afectuosamente "el padre de la cinematografía India". Phalke desde su niñez fue un gran aficionado a la pintura, la actuación y la magia. Estas inclinaciones jugaron un papel importante en su amor por la cinematografía. En 1911 Phalke quedó tan impresionado con el film "La vida de Cristo" que decidió hacer un film sobre el Dios Krishna. Para poder llevar esta empresa adelante, vendió las joyas que su esposa poseía y se embarcó para Londres en un intento de aprender toda la teoría de cómo hacer películas.

Otro notable precursor Himansu Ray, y su esposa, la famosa actriz Devita Rani, se trasladaron a los estudios alemanes de la Ufa (alrededor de 1930); allí estudiaron diversos problemas relacionados con la cinematografía y llegaron a formar parte del elenco de dicha productora. Las películas de Rai "Luz de Asia" (basada en la vida de Buda) y "Karma" (en la que actuaba Devita Rani) fueron filmadas en parte en la India y en parte en el extranjero.

En la época del cine mudo se produjeron films cuyo tema central no fueron los conocidos temas mitológicos (a pesar de que forman un bloque valiosísimo dentro de la cultura y la tradición nacional). Madan Theatres en Calcuta se atrevió por aquel entonces a llevar a la pantalla films basados en novelas de famosos escritores bengalíes como B.C. Chattopadhyay y Tagore. Estos fueron así mismo los años cuando la industria cinematográfica amplió sus actividades



"Manahagar" (1963) de Satyajit Ray



a otras ciudades indias como Poona, Madras, Kolhapur, aparte de los dos importantes centros ya existentes de Bombay y Calcuta.

En 1931 se exhibió "Alam Ara" la primera película hablada. Es fácil pensar la importancia que el sonido trajo al celuloide. En las obras producidas a partir de ese momento se introdujeron las canciones que desde esa época hasta nuestros días son un ingrediente fundamental en la mayoría de los films indios. Fueron famosos los estudios "Bombay", "Talkies", "New Theatres" y "Prabhat Studios", cuyos elevados ideales y nobles iniciativas caracterizan en todo momento su actividad profesional.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, el país pasó a un estado de emergencia que incidió notablemente en la industria cinematográfica, en la censura y en las finanzas. Inmediatamente después de esta gran catástrofe surgió un tipo peculiar de financistas absolutamente despreciable, que se proponía recuperar de una manera rápida el dinero invertido. Quizás por este extraño oportunismo que ignoró todo lo que atañe a las posibilidades artísticas, fueron penetrando gradualmente en la cinematografía falsos valores muy ajenos a la moral y a la ética del pueblo indio.

La crisis no se hizo esperar, y en 1950 surgieron los primeros síntomas de derrumbe. Tanto los críticos como los investigadores cinematográficos, comprendieron que si seguían por este ca-

mino todo se perdería sin posibilidad de rescate. Entonces sucedió uno de esos hechos que cambian por completo las situaciones. En 1952 se realizó por primera vez en la India un festival internacional de cine. Lo más importante fue el hecho de que el festival incluyese algunos de los mejores films de la post-guerra producidos en Italia y Japón. Películas como "Ladrón de bicicletas" de De Sica, y la japonesa "Yukiwariso" atrajeron de inmediato la atención de los más destacados realizadores. El primero que captó la idea fue Bimal Roy, quien dirigió "Do Bigha Zamín" ("Dos acres de terreno") realizada de acuerdo con los cánones del estilo Neorrealista italiano, y que narra la lucha de un campesino por retener la tierra que había heredado de sus ancestros. A Roy le siguieron directores como Chetan Anand con su Film "Neecha Nagar", Shrad Modi con su histórico "Jhansi Ki Rani", K. Asif con "Mughale-Azam", y Shantara con "Jhanak Payal Baje". Poco después de terminada "Do Bigha Zamín" Bimal Roy que se había iniciado como fotógrafo en los famosos estudios de "New Theatres", presentó una versión muy exitosa de "Parineeta" novela del notable escritor bengalí Sarat Chandra Chatterjee, cuyos libros han producido algunos de los más excelentes guiones cinematográficos.

Para satisfacer este interés que estaba despertando el cine arte, y para alimentar el intelecto de un culto auditorio, se formó un pequeño grupo de jóvenes entusiastas del cine que terminaron por crear una sociedad cinematográfica. Entre los fundadores estaba Satyajit Ray, cuyo interés por el cine nació durante su época de estudiante de arte en Shantiniketan.

La posibilidad de hacer films se hizo patente cuando como artista comercial con la firma Keymer empezó a escribir guiones. Escribió dos basados en historias escritas por Rabindranath Tagore. Una titulada: "Home and the World" fue aceptada por varios productores pero el contrato

se canceló en 1946, a raíz de desacuerdos surgidos con Ray que insistía vehementemente en introducir una mezcla de actores profesionales y no profesionales para que actuaran en el film. En 1945 Signet Press le pidió que ilustrase una nueva edición de Pather Panchali la novela de Bibhuti Bhusan Banerjee. Dentro de las páginas de este memorable libro, Ray encontró un excelente material para producir un film.

En 1950 fue enviado a Londres por la firma Keymer donde ya ocupaba el cargo de Director de Arte. Durante esos cuatro meses vio 99 films, entre ellos muchos clásicos cinematográficos del mundo. Satyajit Ray admite que Jean Renoir (director de "El río Sagrado") y Robert Flaherty fueron las dos influencias más significativas de su carrera artística. A bordo del barco que le trajo de nuevo a la India, escribió el escenario para Pather Panchali. Y la película se empezó a rodar con gran entusiasmo pero después de unas pocas escenas la tarea llegó a un punto muerto. Después de muchos meses de desaliento, el Gobierno de la Bengala Occidental, acudió en su ayuda y como pudo financió la película; este es uno de los primeros ejemplos de la cooperación estatal en un film comercial. Cuando se completó y estrenó, Pather Panchali no dejó ninguna duda de que se trataba de una auténtica obra maestra, un verdadero film clásico.

El crítico "Adib" en su columna habitual del "Times of India" del 11 de febrero de 1956 escribió la más elocuente reseña de los que este film de Ray significó para la cinematografía india.

"...Es absurdo compararar este trabajo con cualquier otro. Pather Panchali es cine puro. No hay el más mínimo rastro de teatro. Satyajit Ray compone sus tomas con una virtuosidad com-

parable con el de muy pocos directores en la historia del cine. El secreto de su poder yace en la facilidad con que penetra en el interior de sus caracteres y reproduce con absoluta fidelidad lo que en ese momento está surgiendo en su mente y en su corazón..."

En la India la película fue reconocida unánimemente como obra maestra, y desde entonces obtuvo los más importantes premios en festivales cinematográficos. La segunda parte "Aparajito" (Los invictos) obtuvo el codiciado gran premio de Venecia.

En 1961-1962, Ray se aventuró a escribir los diálogos de sus películas. El resultado fue su primer film en color "Kanchanjungha" rodada enteramente en Darjeeling. Este film trata los problemas de una familia muy acomodada, donde el dominante padre tiene la firme determinación de casar a su hija Monisha con un aburrido pero "adecuado" caballero. Ray siempre ha dejado sus finales abiertos, de manera que sean las audiencias las que especulen que pudo o que no pudo ocurrir. Aquí no se visualiza un fin romántico. Sus mujeres saben siempre lo que quieren, y toman sus propias decisiones. No son mujeres sumisas, sino seres preparados a hacer frente al tradicionalismo dependiendo del período, las circunstancias y los valores morales aceptados.

Los dos films que siguieron a Kanchanjungha fueron consagrando a Ray como el gran director indio. "Mahaganar" (La gran ciudad) filmada en 1963 narra los problemas de Arati, una mujer que de alguna forma tiene que compaginar su rol de madre, esposa, nuera y profesional. "Charulata" (1964) basada en una historia escrita por Tagore y protagonizada por Madhabi Mukherjee (la misma actriz que dio vida al papel de Arati

de "El Invencible", 1956, de Ray



en Mohanagar) está considerada como una de las mejores después de la famosa trilogía de Apu, y narra el primer período de emancipación de la mujer creativa.

Durante años Satyajit Ray se preguntó si sería capaz de dirigir un film en Hindi (idioma que no conoce a la perfección, ya que su lengua materna es el Bengalf). Su imaginación quedó prendida de una historia corta escrita por Premchand y que tuvo lugar en Lucknow en 1856. Ray concibió en 1977 su film "Shatranj ke Kilari" (los jugadores de ajedrez), que se ofreció al público colombiano durante la semana del festival de cine de la India, organizado por la Cinemateca Distrital con el alto auspicio de la Embajada de la India.

Todo país tiene el cine que merece, y en verdad se puede decir que el de la India tiene mucho de qué enorgullecerse. Porque no solo figura un director preocupado con los problemas sociales y estéticos del cine, sino muchos otros como Shyam Benegal, Saeed Mirza, Govind Nihalani, Kumar Shanani, Aparna Sen (de ella se exhibió aquí en Bogotá su film "36 Chowringhee Lane"), Mrinal Sen y Mani Kaul. Afortunadamente no sólo son los directores los que están empeñados en producir un buen cine, sino los escritores, los guionistas, los poetas y los músicos contemporáneos más destacados -como Ravi Shankar, Alf Akbar Khan y Vilyat Khan- están brindando aportes de la más elevada calidad.

Después de la Independencia, el Gobierno de la India se embarcó en una serie de iniciativas y reformas en el campo el cine.

Una fue revivir el Information Films of India, bajo el nombre de Films Division con dependencia directa del Ministerio de Información y Radiodifusión. La segunda fue la abolición del State Film Censor Boards existente en los días de la colonia y la creación del Nuevo Central Board of film Censorss que a partir de su inauguración empezó a funcionar con un criterio sobrio y moral. La tercera fe la formación del Film Inquiry Committee modelado sobre las bases del Indian Cinematograph Committee de 1927-28.

Aparte de esto, se fundó en 1960 el Film Finance Corporation (FCC) como una empresa del sector público. Se sentaron las bases de funcionamiento del Instituto de Films y Televisión, que desde entonces ha formado a algunos de los más famosos directores de la moderna generación cinematográfica. Y por último se inauguró



la Corporación Nacional para el Desarrollo de Films conocida como NFDC, que en realidad es una amalgama del FEC y la Indian Motion Picture Corporation.

La National Film Development Corporation (NFDC) ha financiado films que han ganado reconocimiento internacional como: "Paar" ganadora del "Fripresci Award" en el festival de Varna en 1985 "Rao Saheb" premiada como "Mejor Film" en Mannheim en 1986, "Saaransh" que ganó el premio especial del Jurado en el Festival de Moscú en 1985; y "Gandhi" que fue nominada a varios Oscar.

En la actualidad se puede decir con toda confianza que la India ha admitido el poder del cinematógrafo tanto para su crecimiento como para su educación. El cine indio lentamente está adquiriendo un carácter que armonizará con la idiosincracia del pueblo, y por supuesto seguirá aportando una contribución propia al cine mundial.

En la India, la producción anual de cine fue superior a los quinientos largometrajes en 1976.

Del filme "Naag Champa", de S. N. Tripathi



Cine yugoslavo

Los desvelos de Drago y Dragan

73

"Si en las comedias yugoslavas es evidente que el humo es un bálsamo que alivia las heridas conseguidas en el roce con la existencia, no menos cierto es que sus héroes padecen un genuino sufrimiento moral, la duda de su destino y males interiores y exteriores".

• Por Ernesto Gómez

Zagreb, Yugoslavia, es un escenario tan legítimo como el Manhattan de Woody Allen para el espectáculo cómico y delicado de las inconsistencias del ser humano. Drago Krasmanic, personaje de *Para la Felicidad se necesitan tres*, una comedia yugoslava fresca e inesperada, reproduce los mismos pasos de los enamorados de Woody Allen en un equivalente ballet de equivocaciones y sofismas sentimentales. Drago experimenta la misma urgencia veleidosa del apetito sexual, igual vulnerabilidad y capacidad para enamorarse cuando y con quien no debe. Recuerda aquel Isaac de *Manhattan*, poseído de súbito por el virus amoroso; al igual que Isaac, Drago apuesta todo su efectivo sentimental a una mujer elusiva, mientras cuenta con el amor de otra. En Zagreb también el amor arrastra todo ese lastre de narcismos escleróticos, sentimientos de inferioridad, fantasías y otros equívocos fructíferos para la comedia.

El bosquejo cómico

El bosquejo cómico, el "sketch" caricaturesco, bien puede ser el hallazgo del cine de los últimos años. A la vez estilo, tema y método, este modo de expresiones elaborado con amplios alcances en varios ejemplos recientes del cine yugoslavo, para una especial entonación del tema humorístico. En esta aproximación se toman en cuenta algunos de los filmes yugoslavos incluidos en la muestra exhibida en la Cinemateca Distrital de Bogotá en el mes de febrero de este año. La muestra vino a Bogotá luego de su presentación en la Cinemateca de Caracas.

El equívoco humorístico es objeto de intenso aprovechamiento en el cine actual. Los indicios son múltiples, y trascienden estilos personales, géneros, países y fronteras ideológicas. Un caso rico en implicaciones es la última realización del Director sueco Ingmar Bergman, *Fanny y Alexander*, una decidida re-conversión a la comedia en donde Bergman se complace en ilustrar las paradojas emocionales y sentimentales de



una familia de artistas y las posibilidades cómicas de la transición de la niñez.

Berman es un caso dicente, por la ruptura que su nueva actitud guarda con su obra más convencional. Otro director que sorprende aplicando con liberalidad una actitud cómica, y demostrándose gran conocedor de este estilo en el cine, es Stanley Kubrick. En el filme suyo de reciente aparición, *Nacido para Matar*, el autor de *Lolita* y la *Naranja Mecánica*, adopta con tal énfasis los procedimientos cómicos y el humos soslayado que ha desconcertado a críticos y admiradores.

La vigente consagración de Woody Allen, un obvio maestro del estilo cómico, es otra prueba de que el humor se impone como la sensibilidad más adecuada para reflejar las circunstancias, el enigma y la crisis del hombre hoy. Por otra parte, el frecuente fracaso de muchas comedias contemporáneas indica que el estilo cómico no es de sencilla composición, sino un recurso que requiere del director todo un tratamiento complejo, tan complejo como el que puede exigir el género serio por excelencia: el drama.

Terapia de una sociedad en trauma

La yugoslava, como toda sociedad actual, está traumatizada, en ella subsisten las tragedias provocadas por las equivocaciones del poder, paralelas a las que en Occidente se han derivado del egoísmo del gran capital. En ambos comparti-

mentos de la humanidad, ese individuo desarticulado, despojado de lo sagrado, a la deriva, desarraigado de comunidad y naturaleza, pieza loca del cosmos, es el actor de una comedia, en muchos casos sombría y pesimista. Ha aprendido a sobrevivir con un espíritu lesionado, busca a ciegas su identidad su responsabilidad ética y su destino.

La comedia sublima todo ese sufrimiento moral, es la terapia de una sociedad en trauma, es el último escollo de la cordura.

"*Para la felicidad se necesitan tres*" nos sitúa en Zagreb, frente al asunto vital de Drago, un héroe cómico que surte lo ridículo de su órbita, con la misma incongruencia del vagabundo de Chaplin, contra el fondo adocenado y serio de la sociedad que padece. No es un héroe socialista, no es un campeón de la productividad, y encima de eso, se da el lujo de estar obsesionado con una mujer que es una idea fija. Este individuo obediente tan sólo a su libido, es la piedra de escándalo en "*Para la felicidad se necesitan tres*", contrastado contra una sociedad que estima en alto grado lo que es la base de la cultura: la sublimación de la libido la postergación del goce hasta una fecha utópica. Eso es ya, de por sí, una premisa cómica: un individuo indiferente a la consigna del régimen y en aire de impunidad.

ZA SREĆU JE
POTREBNO
TROJE

REŽIJA:
RAJKO GRLIĆ

PROIZVODNJA:



JADRAN FILM
ZAGREB

"Para la felicidad se necesitan tres"

El cine, su base significativa estructurada en el movimiento, en la fluidez, tiene potente afinidad con la comedia. En el drama hay una tendencia natural hacia la suspensión del movimiento, el personaje dramático es rígido, tiene un objetivo: sólo puede permitirse una gama de gestos morales limitada.

La fluidez del personaje cómico, por el contrario, aporta al signo cinematográfico su potencial cinético, su imprecisión. El director de *"Para la felicidad se necesitan tres"*, Rajko Grlic, ha estructurado con genial acierto su película alrededor de esa fluidez, de esa indeterminación cómica. El asunto existencial de Drago es expuesto en escenas flotantes, apacibles, dejando el campo para que los gestos mínimos necesarios para ilustrar el equívoco, surjan con fluidez, ante una cámara paciente, dentro de las moratorias de las técnicas de acentuación narrativas, en una soberbia sucesión de anti-clímax, provista de fina lógica. En el nivel cómico a esa fluidez de la escena, corresponde la fluidez de los equívocos. Drago, un abogado que abandona la prisión después de cumplir una sentencia por

asaltar un almacén con una pistola de juguete. La vida incorregible que lo pone en la perspectiva de una obrerita sin mayor propósito que enamorarse de él, huésped fortuito de su espartano apartamento socialista. Las pésimas fórmulas del amor, que en hazaña de casamentero improvisado somete a Drago al envolvente, maternal afecto de Zendka, la obrerita, a su vez sometida al amor vertical y desahuciado de Jozo, el guardia de la fábrica.

Sumas y restas del amor

"Para la felicidad se necesitan tres" es un examen de la matemática aberrante del amor. Cuando ese sentimiento despliega su desquiciante influencia por los rincones de Zagreb, se trastorna incluso la productividad de las fábricas de calzado para la exportación y las mismas estructuras del partido proletario.

Para Jozo, el guardián, el amor no suma sino que resta y el amor de Zendka por Drago, revela una similar matemática. Estamos ante una peculiar perturbación del socialismo autogestionario yugoslavo, cuando asistimos a los estragos que el amor produce en cuatro de sus miembros que renuncian a influir sobre su destino, some-



"Ocupación en 26 escenas"

tiéndose como en una novela pastoril a pasiones completamente arbitrarias y, ¡oh! humana debilidad, irracionales.

Si la mujer es voluble, el hombre es obseso. El guardián insiste en su amor uniformado, Zendka dedica poca atención a la construcción del socialismo e iza amor a toda vela, con vigor instintivo y biológico. El "jurista" Drago sigue fiel a la costumbre de una piel especialmente perfumada, la de Nina. Y para terminar de trastornar todo, entra Iván, funcionario importante del partido, vanguardia de la conducción de la sociedad, para representar el inicuo papel de "protector" de Nina, la amada de Drago, en dura competencia con todos los calaveras de edad de la literatura y el cine, émulo del esposo de Hanna asesor financiero por cierto, en sus devaneos eróticos con la hermana de su mujer, en el filme de Woody Allen.

Luego de presentar tantos desencuentros el film remata en gran puntada final, en un desenlace tan original como lúcido. Atrás queda la efímera posibilidad de que Nina vuelva con el hombre que asaltó un almacén con una piostola de mentiras. Por lesiones personales contra Iván el desadaptado abogado retorna a prisión. En la última escena Drago escucha los proyectos de felicidad hogareña imaginados por Zendka en el cuarto de visitas conyugales de la prisión. Escucha esos planes concebidos por el amor unilateral de la obrerita, con una sonrisa entre escéptica y resignada, sus opciones cercadas por

el amor ciego y perseverante de la joven. La cámara abandona el campo-contracampo de los protagonistas en un zoom que parte del rostro de Miki Manojlovich (el mismo actor de *Cuando Papá Salió de Viaje de Negocios*), sale por la ventana del cuarto y se detiene en el quehacer instintivo de una pareja de cigüeñas anidando en una chimenea cercana. La voz de la joven continúa oyéndose, perdida en la certeza de sus sueños, en ese proyectar inapelables con modesto apartamento incluido, donde, al fin, este héroe socialista eche raíces. Esas cigüeñas revoloteando alrededor de la chimenea donde se detiene el zoom, esa pareja de aves ocupadas en el asunto instintivo de la anidación, al tiempo que se asocian con su mítica función de traer al mundo los bebés del ser humano, son el remate alegórico e irónico de este film que agota una serie de comentarios sobre cierta cualidad absurda del amor.

La purga del humor

Si en las comedias yugoslavas es evidente que el humor es un bálsamo que alivia las heridas conseguidas por el roce con la existencia, no menos cierto es que sus héroes padecen un genuino sufrimiento moral, la duda de su destino,



"Cuando papá salió en viaje de negocios"

y males interiores y exteriores. En directores como Emir Kusturica (*Cuando Papá Salió en Viaje de Negocios*) y Rajko Grlic, el humor es el fresco antídoto de la desesperación y el acceso a la misericordia y el equilibrio. La ternura plena de detalle con que expone las peripecias de sus personajes remite al nivel y a la instrumentación conseguidos por Francois Truffaut, el director francés, en el tratamiento de la vulnerabilidad de sus personajes. Drago, en *"Para la Felicidad...."*, y Dragan Pasanovic, en *Guardian de Playa en Invierno*, son retoños de la misma estirpe del inolvidable Antoine Doinel, el héroe autobiográfico de Truffaut. Como Antoine Doinel, Drago y Dragan despliegan su genial capacidad para el desastre, para situarse en la pícota de la ternura y la sensibilidad. Los tres traducen en comicidad su insistencia en portarse como entes sentimentales en un mundo adulto y despiadado. Con las dos comedias mencionadas Yugoslavia ha contribuido con dos figuras sobresalientes a la pintoresca galería donde pertenecen Charlot y el intelectual neurótico de Woody Allen. Dragan Pasanovic, con su cabellera de rizos despeinados, su mirada honesta y transparente y una melancolía que lleva como

una segunda piel, destacado sobre el fondo rígido de las limitaciones del país, de las exigencias de la generación anterior y de las circunstancias de un matrimonio prematuro, también es traducible en el héroe cómico de nuestro tiempo. Esa traducción cómica opera desde que el personaje insiste en sus razgos nobles, a pesar de que el mundo ha dejado de ser el escenario de la nobleza de carácter.

Guardián de Playa en Invierno está estructurado en una sucesión de "Sketchs", en los cuales la temeraria improvisación del ser humano, su soberbia doméstica, al ser permitida con derroche y sin censura ante la cámara, remite al sentimiento de la risa y establece las condiciones de una reflexión sonriente.

Goran Pakaljevic, el director, adopta frente a la exuberancia de la pequeña pasión de cada personaje, una sardónica pasividad que ofrece como una joya especial la suma pericia de sus actores. Paskaljevic recurre frecuentemente a una cámara situada en un punto de vista neutro e impassible, que ilusiona al espectador con una salvedad de compromiso y resalta una especie de estos seres enfrentando a las paradojas de sus vidas respuestas estereotipadas, pero llenas de una inalienable locura doméstica. La familia Pasanovic sobrevive en el estrecho margen del puchero diario, de la ropa lavada y planchada, floreciendo en las recias prioridades del carácter popular. Una sola



"Guardián de playa en invierno"

espina atormenta la tregua permanente que negocian con las vueltas de la vida: Dragan, el último hijo, es uno de los tantos yugoslavos sin empleo. Para la tía Tsana, el problema de Dragan es un foco para sus fuerzas semi-ocupadas de solterona emprendedora. Para Milovan Pasanovic, el padre, la solución está en la idea fija del empleo que provendrá de un camarada establecido en Suecia, el rico país a donde emigra la mano de obra yugoslava desocupada. Su hijo tendrá una vida mas amplia, para él los horizontes serán mas dilatados, aunque Pasanovic padre no arrastre necesariamente una vida lamentable, como miembro notable de gremio de los guardias de estación ferroviaria y pieza clave de la banda de acordeones de la misma asociación.

Dragan Pasanovic está crucificado en la cruz de las voluntades recias de la vieja generación, cediendo a su pesar, chantajeado por su cariño filial a los sueños escandinavos de un padre abrumador. Tal vez por reivindicar un acto autónomo propio, Dragan se precipita a matrimonio prematuro. El gesto es fútil, la unión no resistirá las primeras pruebas y presiones.

La cámara estará en los episodios claves en esa postura neutra, reduciéndose a una discreción y un respeto ante las maneras valientes con que la familia Pasanovic enfrenta los desajustes del mundo. Limitándose a los movimientos imprescindibles, la cámara registrará, en inflamado

elogio del cariño paterno, la explotación y reconciliación de Milovan Pasanovic con su hijo contradictor, explicándole las razones validas para vivir la vida, la juventud y el amor. Registrará al padre realizando su prédica predilecta para levantar la moral del hijo, quedando en calzoncillos largos para disponerse al baño helado en el río, terapia infalible para la melancolía, y con la misma constancia, registrará la última proeza de Pasanovic padre, muerto de pulmonía por insuflar optimismo en su hijo deprimido.

El sistema de lo ridículo

El humor en los filmes yugoslavos, comprobado no sólo en las películas mentadas, sino en la muy elogiada *"Cuando Papá Salió en Viaje de Negocios"*, en *"Te Acuerdas de Dolly Bell"*, también de Kusturiska, y en *Montenegro*, la sátira feroz de Dusan Makajev, es un método de análisis de la existencia. El pensamiento de estos realizadores yugoslavos se ha forjado en las altas temperaturas y presiones de la paradoja íntima, existencial y política, y en la paradoja arquetípica del socialismo real, en donde en nombre de la justicia se ha deformado la verdad y se



"Montenegro"

ha ocasionado sufrimiento. Por esa razón en los planteamientos de los cineastas yugoslavos, en sus *comedias negras*, lo ridículo es el sistema de la existencia humana y en el espejo de sus filmes, el ser humano, por lo pronto, sólo puede ser la caricatura de sí mismo.

En medio de las incoherencias vitales de los sujetos de estos filmes, los desajustes sociales inmediatos ejecutan los pasos de una comparsa discordante, y encontramos, con extraordinaria libertad, la sátira a las estructuras del partido, la evidencia de las limitaciones en el nivel de vida, el destino en el exilio de miles de desocupados. Flaquezas señaladas con curiosa insistencia en los filmes yugoslavos en el sentido de morigerar la leyenda de que la felicidad radica toda en un sistema de organización social. Ante el fanatismo con que se sustenta el mito, en grados inteligentes o torpes, la respuesta más eficiente ha sido un humor totalizado, que es una purga efectiva contra las limitaciones de la realidad.



"Cogiéndose del aire"

du cinéma était la
est plutôt la vie ;
a, il faut observer la
té, lui donner une
rhique: c'est ça la
iko, qui était un
m'a dit un jour:
lire. La littérature
rvations, votre atti-
t plus intéressantes
pourrez trouver dans
on m'oppose Sayat
nontov, je réponds
s prenez le livre qui
x de feu (un ouvrage
vous comprendrez
ère de ce que vous
lais le choix du titre
important.
le style
te,

m'a

emportons dans la
nous-même, qui se tr
tère.

» Si je suis revenu e
pas de ma propre vol
gouvernement géorg
passer quatre ans en
deuxième fois), et on
je suis resté quatre
sonne ne me propose
encore été arrêté so
j'avais donné un pot
libère mon neveu. Q

Paradjanov, la leyenda

81

Entrevista hecha por Patrick Cazals
Traducción de Ana Cristina Mejía de Mejía
Tomada del periódico Liberation, del martes 16 de febrero de 1988.

"No creo mucho en el glasnost, pero debo confesar que para mí ha funcionado". Es así como, el 4 de febrero pasado, al llegar a Rotterdam, Serguei Paradjanov -autor de *Los Caballos de Fuego*, *Sayat Nova*, *la leyenda de la Fortaleza de Suram* -manifestaba su alegría. Autorizado, por fin para salir del país, traía buenas noticias para sus admiradores. El 28 de enero había terminado la filmación de *Achik Kerib*, un medimetro basado en un poema de Lermontov.

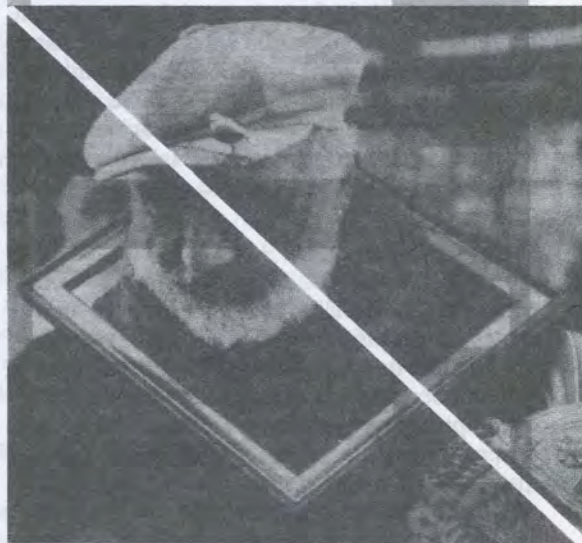
Patrick Cazals, quien había pasado tres semanas cerca del cineasta en Tbilissi este otoño (para rodar allí las *Nuevas Crónicas Georgianas*), se reunió en Holanda con Serguei Paradjanov. Son sus confesiones, concedidas entre Georgia y Rotterdam por el antiguo proscrito, lo que nosotros publicamos aquí.

"La casa que habito fue construida hace ciento cincuenta años por mi abuelo. Se llamaba Sarkis Paradjanov; sin embargo, en esa época se decía Paradjanian...Los vendedores que pertenecían a las gildas ¹, debían rusificar su nombre para obtener el título de reconocimiento de la corte del zar. Fue así como mi apellido cambió.

Los orígenes

"Hay gentes que cree que yo soy judío. Por mi carácter. Sí, mi carácter. Soy una persona muy comunicativa. Hace poco, los georgianos me explicaron que no soy verdaderamente armenio, sino un *paridjanien*, un *Svan*. Bajo el zar Vokhouslia, en el siglo once, uno de mis ancestros llevaba al zar su sopa de repollo. De ahí *pari*. Y *djani*, porque tenía las piernas muy cortas. Pero, armenio o no ¿qué más da ?

"Mi mamá provenía de la ciudad de Burbalo. Su padre, Dartcho, llegó allí muy joven, de 18 años, para pelear con Koulakos Daniela, un luchador muy afamado, maduro y experimentado. Se enfrentaron en el mercado de Tbilissi sobre



un tapete. Koulakos Daniel agarró a mi joven y fuerte abuelo y le quebró la cadera mientras le aplastaba el pecho. Mi abuelo perdió el conocimiento. Su vencedor lo cuidó: así nació, entre ellos, una muy grande y noble amistad. Koulakos Daniela compró una casa para Dartcho, casó a mi abuelo con su sobrina y, a su muerte, le dejó su almacén... Ese almacén aún existe, en el centro de la ciudad, debajo del mercado.

"Por el lado de mi padre, desciendo de una raza de artesanos. Mi abuelo paterno era fabricante de carretas en Pieski, en el mercado de Molokansk. Fabricaba tarantas², factones, landós... Murió joven y mi abuela paterna le dejó la fábrica como herencia a su nuera, mi madre. Dijo a su hijo: *"Tú eres muy bello, eres juerguista, amas a las mujeres y las cartas. ¡Corres el riesgo de berte la herencia mientras que tu mujer deberá educar tres hijos!"*

La infancia

"Vivíamos en las grandes habitaciones que ocupa actualmente mi hermana. Yo dormía en la que entonces era la cocina, donde permanecía el fumador Denis, quien, según mamá, traía la ropa blanca. El avivaba la brasa del samovar con su calzado y limpiaba los zapatos de mi papá. Siempre he tenido la impresión de que a mi mamá le gustaba mucho Denis. Era rubio, con bigotes cenicientos. Cada vez que mamá acusaba a papá de infidelidad y yo le hacía la observación, ella se turbaba y replicaba: *"No digas tonterías"*

"Mi padre era un cadete³. Después de la revolución se convirtió en traficante, modelo soviético corriente. Comerció, abría almacenes y restaurantes. Le gustaba mucho el sistema cooperativo. Lástima que no esté vivo hoy en día cuando Mikhail Serguievitch (Gorbachev) ha autorizado las empresas cooperativas. Hubiera abierto una decena de establecimientos interesantes, en los que hubiera habido *pontchiki, khatchapuri, pirojki* y pequeños juegos...

"Era anticuario. Dirigía un almacén de ventas de segunda. De niño, vi desfilar una cantidad asombrosa de objetos muy bellos. Mi padre los compraba y los vendía bastante rápido. Quedan algunos en casa de mi hermana. Un día, unos georgianos tocaron a mi puerta porque querían cambiar un automóvil por una lámpara italiana.

"Nací sobre un catafalco blanco, usted sabe, de esos a los cuales se enganchan los caballos; ¡le habían agregado una cama! Teníamos también

un piano, un Bernstein. Cuando los *varlam* (la policía soviética de la época de Stalin, referencia a la película de *Abuladze*, Arrepentimiento) venían a registrar nuestra casa, mi madre se quitaba rápidamente los aretes y me los hacía tragar. Pasé mi infancia tragando los anillos y los aretes de mi madre, se los devolvía al cabo de tres días. Pero, mientras tuviera las joyas de la familia en mi interior, no podía ir a la escuela: ¡tenían muchísimo valor!

"Mi padre pasaba la mayor parte del tiempo en prisión. Stalin había instituido el quinquenio, y mi padre hacía el quinquenio en cuatro años de prisión. Me mantenía con hambre. Un día, caminando por la calle, vi una manzana a través de una ventana abierta. La noche siguiente, me levanté y me escapé fuera de la casa de tía Rosa para ir a robarme esa fruta. Tendí la mano hacia la manzana, la tomé y explotó como un petardo: estaba completamente podrida. Tuve tal miedo que me prometí no volver a robar.

"Mi mamá pasaba el tiempo vendiendo todo lo que teníamos. Yo la acompañaba con un martillo. Llevaba una azucarera. Después de pesarla, ella preguntaba: *¿Me la recibe como pieza o por su peso en plata?* Invariablemente le respondían: *"Por su peso"*. Entonces yo debía destruirla. Un día, me resguarde bajo el pórtico de un escuela para darle mis golpes de martillo a un objeto de plata. Súbitamente, vi a los niños salir corriendo: al oír el ruido, habían creído que era la campana para el recreo y se habían precipitado fuera veinte minutos antes de la hora. Toda nuestra platería familiar desapareció así, y también nuestro oro. El hambre acompañó toda mi infancia, el hambre y el horror de tener que destruir esas obras de arte.... Vagaba por las calles mirando trabajar a los artesanos: los tapiceros, los talladores, los sombrereros, los tintureros, los panaderos.... Experimentaba un terrible sentimiento de celos y de impotencia ante la imposibilidad de participar en su actividad. Es esta frustración la que me ha empujado, de adulto, a buscar una profesión que me permita llevar a cabo todos esos oficios. Hoy, después de mi puesta en libertad, siento la misma avidez. No puedo pasar cerca de un basurero sin buscar algún objeto para mis "collages", aunque sea un botella rota o una vieja caja de conservas. Todo eso despierta en mí una terrible codicia. Pinto y dibujo mucho; confecciono cortinas, floreros, ropa, sombreos...

"Me acuerdo también que en mi casa me golpeaban con una regla y me pinchaban con un tenedor para obligarme a hablar francés. Me enseñaban

ban así. Hoy en día, nada me queda. ¡Excepto algunos fragmentos de canciones!

Formación

"Aprendí sobre diversos oficios. Agradezco mucho a mis padres el que me hubieran ofrecido esa posibilidad. Primero aprendí a tocar violín. Pero eso no me agradó. Cuando mi padre regresó de la prisión, me pidió: "Vamos, hijito, tócame alguna cosa" solté dos notas, luego nada. ¿Que pasa?" No es nada, voy a comenzar de nuevo". Concierto de Vivaldi: taratatata... Me dijo: "Escucha, si hubieras aprendido una nota por cada día que yo estuve en prisión, podrías tocar cinco conciertos". Y yo comprendí cuánto tiempo había perdido.

"A continuación fui a la escuela de danza; luego, a la facultad de canto. En el conservatorio de Tbilissi, interpreté don José, Germán y el Trovador. Allí, mi profesor de arte dramático -se llamaba Chota Revazovitch Atchkhadze- declaró que yo tenía un formidable talento como director de cine. Era la guerra; sin embargo, recogimos dinero. El ministerio de cultura me otorgó una lámpara de kerosene y un abrigo de piel de cabra. Partí hacia VGIK (el instituto de estudios cinematográficos) en Moscú donde estudié dirección. Tuve buenas notas, pero me sentía mal con materias como marxismo y empirocriticismo, de las cuales jamás comprendí gran cosa. En cuanto a la dramaturgia, tal como es enseñada en mi país, ¡la rechazo!

Fui admitido en la clase del gran Savtchenko, autor de *Bogdan Khmel'nitski*. Murió joven, de 43 años, sin embargo, nos parecía como un viejo. Ahora, ¡todos somos más viejos que él! Era una clase muy interesante.

Filmar a Lermontov

"Rodar *El Demonio* resultó muy complicado. Para no romperme la cabeza con una obra tan difícil, no todo el tiempo trabajé en ella, también recé. Lermontov no pasa fácilmente en la pantalla. Le iba mejor con el cine mudo. Tengo la impresión de que, para poder rodar ese cuento, se necesita una catástrofe natural.

"Este asunto necesita recursos. A nivel técnico hacen falta aparatos para la toma de cuadros combinados y una gran precisión. Moscú debería comprender que *El Demonio* tendría que ser considerado como una película compleja, una categoría que da derecho a mayor tiempo y a



Lermontov



nás rollos. Desgraciadamente, la dirección de cinematografía ha reducido esta película a la dimensión de aquellas que se ruedan sobre los pioneros (que están todo el tiempo con traje y gorra). Ahora bien, para no contentarse con un Lermontov de pacotilla, es imprescindible un vestuario extraordinario, con telas de la época, hay que recrear su visión del Cáucaso. Puede ser que Lermontov se haya equivocado acerca del Cáucaso, que no haya buscado sino un ambiente romántico, y que, apasionado por el Mefistófeles de Fausto, no haya, a través de *El Demonio*, creado sino una analogía. Pero *El Demonio* en sí mismo no se presta verdaderamente para la adaptación cinematográfica...

"Algunas veces me digo que es ridículo el tratar de hacer películas. El nivel de cultura del estudio no corresponde a mis exigencias.

Estética

"Un día, por ejemplo, le hice poner a mi héroe unos harapos que el estudio debería haber quedado hacía mucho tiempo. Los viejos trajes bordados con brocado de oro, las caídas, yo hago el vestuario, porque la manera contemporánea es falsa, y no puede ser utilizada en un cuento moral histórico. Es por eso que me limité a realizar un solo cuento de Lermontov, *Achik Kerib*.

"No creo que este amor por la factura auténtica me venga de mi padre que era anticuario. He sido más bien influenciado por las películas de Fellini y de Pasolini. Cuando se rueda un tema antiguo, la película debe lograr un carácter, un estilo antiguo. Uno no puede ponerse un traje de época y caminar como un hombre moderno, excepto para una película especial...

"Mi amor por las antigüedades no es un pasatiempo, es una convicción estética. Sin embargo, sueño también en hacer una película contemporánea. Por otra parte, hace un tiempo filmé el comienzo de una película -*Los Frescos de Kiev* sobre la guerra. En ella abordaba problemas filosóficos que creo importantes. Han venido enseguida a tomar la película y sólo me han devuelto los rollos veinte años después, cortados, rotos, destruidos ...

"El título definitivo de mi película será sin duda *Achik Kerib (El Trovador Kerib)* Mi proyecto inicial era rodar dos poemas de Lermontov: *Achik Kerib* y *El Demonio*. Quería llamar al conjunto *El Demonio*, pero siempre he tenido problema con los títulos, y Moscú lo rechazó

porque mi película es diferente al poema, es que no es una transcripción pasiva sino una interpretación. Primero me exigieron que la titulara *El Maestro del Cáucaso Ceniciento*, luego *El Aspecto del Diamante* (se trata de las mismas palabras de Lermontov). Me hicieron decir que la base del cine era la literatura. No, es más bien la vida; para hacer cine, hay que observar la vida, encontrar su verdad, darle una dimensión filosófica: eso es la dirección cinematográfica. Dovjenko, quien era un gran pedagogo, me dijo un día: "*Trate de leer menos. La Literatura le estorba. Sus observaciones, su actitud en al vida son más interesantes que todo lo que pueda encontrar en los libros*". Cuando alguien critica a Sayat Nova o a mi Lermontov, yo contesto que yo adapto. Si usted toma el libro que inspiró *Los Caballos de Fuego* (una obra de Kotchoubinski), usted comprende en qué punto difiere de lo que se ve en la pantalla. Pero la elección del título no es verdaderamente importante. No lo es tampoco el estilo de las películas sino lo que siente el director. Me han reprochado muchas veces la interpretación muy tipificada de mis actores. Respeto mucho el sistema Stanislavski⁴, pero no voy a hacer películas con actores que utilicen un sistema que no comprendo. Prefiero la caracterización. Esta decisión viene de mi admiración por el gran Pasolini. Cuando él filmaba *Medea*, *Edipo Rey*, o sus cuentos sobre el oriente o el occidente, caracterizaba sus personajes y creaba toda suerte de variaciones a su alrededor. Algunos colegas me preguntan el porqué mezclo actores profesionales con no profesionales. Cuando su hermano interpretó un pequeño episodio, el del ciego, en *La Leyenda de la Fortaleza de Suram*, se mostró más interesante que nuestra gran actriz Sofiko Tchiaourelli.

"Después de haber visto *Sayat Nova*, el ministro me citó a Kiev y me dijo: *¿Qué filmaste ahí? Nosotros no entendemos nada. ¿Invertiste, quizá, los rollos? Le contesté: ¿Cree usted que yo entiendo algo? Ese es mi cine. Ahora, buscan comprenderme y han hecho de mí un héroe nacional.*

"No creo poder terminar por el momento la segunda parte de la película basada también en *El Demonio* de Lermontov. Me harían falta efectos



Gorvachov

especiales, de los cuales no puedo disponer ni en Tbilissi ni en Moscú, y un nuevo operador. ¡Sueño en grande! Espero que *Achik Kerib* estará lista para el Festival de Munich, donde quieren organizar una retrospectiva de mis películas. Posiblemente se podrá igualmente ver allí (o en Francia) una exposición de mis "collages" que se presenta en este momento en Erevan. Quisiera también que se hiciera un proyecto del que he hablado últimamente con el productor de *El Baile* de Ettore Scola, una adaptación de las fábulas de La Fontaine dentro del marco de una coproducción franco-soviética. Animales, máscaras, figurines, hadas... ¡Yo sé hacer todo eso!

Los años negros

"Viví años extremadamente duros. El total de mis condenas fue de quince años. Incluso el poeta turco Nazim Hikmet no permaneció tanto tiempo en prisión. Borraron quince años de mi vida creadora. Las acusaciones que expusieron en mi contra eran extrañas y mentirosas. Pero ha llegado el momento de establecer la verdad, de hacer anular los juicios y de poner las cosas en su justo lugar; sin embargo, el tiempo perdido no puede ser recuperado. Tenía la energía para hacer numerosas películas y hoy tengo 63 años y he filmado muy poco. En mi escritorio tengo 23 guines no realizados: un *La Fontaine*, un *Icaro* consagrado a los cosmonautas, algunos sobre temas armenios, un *Principito* según Saint-Exupéry. No tendré tiempo para filmarlos. Tampoco tendré tiempo para llevar *Juana de Arco* a la pantalla, ni una novela de Balzac. Para mí es duro. Pero no importa. Nos llevamos a la tumba una parte de nosotros mismos que se transforma en misterio.

"Si regresé a Georgia no fue por mi propia voluntad o por la del gobierno georgiano. Venía de pasar cuatro años en prisión (era la segunda vez), y me deportaron aquí donde permanecí cuatro años sin que nadie me propusiera trabajo. Fui nuevamente arrestado bajo el pretexto de que había dado una garrafa de vino para que liberaran a mi sobrino. Cuando me soltaron, Moscú aprobó un decreto para que me dieran un apartamento y un trabajo en Tbilissi. Fue así como filmé *La Fortaleza de Suram*. En toda esta historia, fue Edouard Borissovitch Chevornadze⁵ quien me ayudó y me concedió la oportunidad de filmar *Pirosmani*, mi peli-culita preferida.

"Tengo derecho a la jubilación. Recibo una pensión que me permite vivir tranquilamente sin hacer películas. Pero a veces me pregunto quién es responsable de esos quince años de completo estancamiento, sin salario, sin medios de existencia, de todas esas murmuraciones, de esa desconfianza que me ha rodeado. Soy el único director soviético en ser llevado tres veces a prisión bajo dirigentes diferentes. Estuve bajo Stalin, bajo Brezhnev, bajo Andropov y quizá me volverán a meter un día sin saberse por qué. ¿Quién puede ofrecerme excusas? ¿Quién puede compensar esos años perdidos y restituirme todos mis derechos? Duermo con un paraguas porque el techo tiene goteras y el agua me cae encima. Como en las películas de Tarkovski, vivo dentro de un charco, lo que provoca la envidia de algunos de mis colegas. Pero de todas maneras, soy libre. Durante quince años no trabajé. Grandes maestros como Eisenstein o Poudovkine vivieron tragedias bastante parecidas. Pienso que la cultura rusa perdió muchos maestros de gran talento. Recientemente, un grandioso pianista, Vladimir Feltsman dejó la URSS. No pasa un día sin que lllore la pérdida de un músico como tal para Rusia. Hoy se presenta en la casa Blanca y sus conciertos están programados para los próximos diez años. Aquí, era un pobre músico hambriento. Poco antes, vino a decirme adiós. Debía saber que iba a emigrar. Pero yo, no lo sabía. Sólo lo supe tres días antes. No obstante, para nosotros, para la Unión Soviética, la más grande pérdida es Tarkovski. ¿Por qué ese destino tan desequilibrado? ¿Por qué sus cenizas tienen que reposar en tierra francesa?

"Parece que hoy en día, dan a los cineastas soviéticos una mayor libertad en la elección misma de los temas, de la forma y del género. Es así como se ha podido filmar una película como *Arrepentimiento*. En otra época, hubiera permanecido dentro de un armario, y su director, Abuladze, hubiera sido fusilado o por lo menos



enviado a Siberia. Ya no se niega que un gran número de directores han desaparecido ¿Quién conoce la suerte de Kourbass, un gran cineasta ucraniano? ¿Qué ocurrió con Akhmeteli? ¿Dónde están sus tumbas? Nadie lo sabe. En esa época, una mañana, se llevaban a la gente...

"En Ucrania, donde viví, al artista Batchoukinski, un monumentalista, se lo llevaron un día en una red, fuera de Kiev, lo fusilaron y devolvieron su cadáver. Hoy, ese asunto ya no es secreto: hace parte de la historia del arte.

Gorbachev

"Esas condiciones que cambian, son un adorno. Parece muy difícil que después de sesenta años de humillación y de ofensa al pueblo, un hombre, aunque sea de gran talento, luminoso y leninista como Mikhail Sergueievitch Gorbachev, pueda cambiar todo. ¿Por quién está rodeado? Por cerebros anquilosados, personas que rehusan jubilarse, retardados que continúan dirigiendo el Estado. ¿Qué puede hacer un hombre de talento como Mikhail Sergueievitch? A mi modo de ver, está condenado a sufrir el destino de Hamlet. Cuando miro su obra, tengo deseos de robar un Hamlet con Gorbachev. ¿Quién en el Kremlin puede sostenerlo?

Sobre Lily Brik

"En el VGIK, Katanian estaba en la clase de Kozintsev; yo, en la de Savtchenko. Lily Brik⁶ hacía apariciones notables en los espectáculos de danza. Deslumbraba a todo el mundo con sus vestidos, el color de sus cabellos, su abanico, su elegancia. Un día, Vassia Katanian me dijo: *"Mi suegra desea conocerte"*. Llegué a su casa y pasó algo maravilloso: se puso a recitar mis cuatro guiones y me preguntó si me gustaba su manera de decirlo. Le contesté que lo que me deleitaba era que ella los supiera de memoria, pero que no me gustaba mucho su sombría declaración. Me respondió: *"Sus guiones no necesitan que se les ponga entonación. Si hubiera dicho esos textos como Gogolieva⁷, hubiera matado las ideas. Los dije en tono neutro, únicamente para subrayar su pensamiento en toda su profundidad"*. Nos hicimos amigos. Cuando me aislaron totalmente en una prisión con régimen severo, ella me dedicó toda su atención. Me escribía cartas, secó flores para mí, hizo todo por conservarme la esperanza. Al mismo tiempo, medió ante Aragón para que intercediera a favor de mi liberación ante Brezhnev (o de Andropov, no me acuerdo muy bien) con quien debía encontrarse.

La Liberación

"Y fui liberado. Me encontré, de la manera más inesperada, sucio, en uniforme de prisionero, en un avión. Me dormí y cuando me desperté, ya no había nadie a mi alrededor, sólo la miseria en mi cuerpo. La gente se acercó, miraba con horror a ese viejo hambriento que roncaba y soplabá. Era en un avión de Vorochilovgrad a Tbilisi, el día de año nuevo. Cuando llegué a mi casa, mi madre había muerto. Encontré a mis amigos Gueorgui Chenquelaia, la actriz Sofiko Tchiaourelli y Koka Ignatov.

"Después viví en Tbilissi, ciudad en la que habitan armenios, rusos, georgianos y toda suerte de otras nacionalidades. Mis vecinos, los migrelianos, conocidos por su cocina, son personas extrañas que se olvidan de darme de comer durante diez días y luego se despiertan de repente y vienen con cocidos de pollo. Eran diez a la vez y engordé bruscamente.

Mi próxima película

"Voy a filmar mi próxima película, *La Confesión*, en Armenia. Es un guión que escribí ha-

ce mucho tiempo y Erevan lo compró. La historia tiene lugar en un antiguo cementerio. El gobierno soviético decide arrasarlo para construir un parque de recreo. Los bulldozers destruyen las tumbas. Pero la gente, que tiene miedo, no va al nuevo parque. Y esos antepasados que han sido desenterrados, que han sido lanzados fuera, vienen a verme. No puedo dejarlos entrar porque las leyes soviéticas exigen que yo declare que tengo invitados. Privados de asilo, los fantasmas de mis ancestros se ponen a deambular por la ciudad. Ahora bien, la ciudad no sabe que hacer con estos errantes. Finalmente, entran en un armario. Uno de ellos, sin hacerlo expresamente, pulsa un botón y todos alzan vuelo hacia el infinito. Se quitan los sudarios y los lanzan a la ciudad. Sus sudarios forman una espesa neblina. Los niños atrapan esos sudarios, los mojan y hacen trapos con los cuales planchan sus jeans de moda. Los sudarios aullan y desaparecen. El funicular se desliza hacia la cima de la montaña, hacia la estación que es un armario vacío. Enseguida viene el epílogo. Lilian Gish, a quien usualmente veíamos sorda y muda, llega con su vasija y pasa rápidamente, feliz, a través de la Plaza Roja, y habla. Yo la escucho, pero no puedo creer que es Lilian Gish. Decido entonces morir".

NOTAS:

1. Corporaciones de comerciantes y de artesanos.
2. Clase de títburi (carruaje) ruso.
3. Un partidario del partido constitucional demócrata (KD), los monarquistas de izquierda antes de la toma del poder por los bolcheviques.
4. Sistemas de interpretación juzgada naturalista por la vanguardia rusa de los años 1910-1930.
5. Ministro de asuntos extranjeros.
6. La compañera de Maiakowski, hermana de Elsa Triolet y cuñada de Aragón.
7. Gran actriz de la época.



1

2

El mediometrage colombiano

89

Sobre algunos de los mediometrajés para televisión que se rodaron durante los últimos años, escribe el director antioqueño Víctor Gaviria.

• Por Víctor Gaviria

¿Cuales son los héroes de la vida cotidiana, los que de verdad sostienen el país y son distraídamente generosos?

El cine debería servir para eso: distribuir los heroísmos. Por fuerza de los espejismos de la riqueza y el consumo, los héroes poseen una riqueza más profunda y hermosa, y obviamente más eficaz.

Bajo esta óptica deben mirarse los últimos trabajos del cine colombiano, y especialmente los mediometrajés.

Hay frases categóricas y desencantadas que quieren borrar este trabajo. A estas frases se oponen en esta muestra los mejores mediometrajés. Los mejores quince o veinte, que podrían ser más o

menos de acuerdo a la selección que se haga. Creo que los podemos ver sin avergonzarnos; gozan de distintas perfecciones y logros. A veces también de vacíos, de errores evidentes. Pero son cine, son noticias que no sabíamos.

De esta muestra queda una imagen. Creo que es una imagen curiosa, interesante, paradójica. Es una de las pocas imágenes que tenemos. La TV, los consejeros de la paz y las primeras páginas de los diarios no nos la dan así. Sobre esta imagen podemos discutir.

Aquel 19

Director: Carlos Mayolo

"Aquel 19" es el relato de una envidia: el odio de un padre hacia la felicidad de su hija que se enamora. Es una historia del Cali de 1965, en donde la pareja de contrarios eran el baile y la paliza. El abrazo y los besos de la pareja de novios adolescentes mientras bailan en el patio embaldosado de una vieja casona, y luego como reparación, las palmadas y los empujones, las trompadas de un padre enloquecido que persigue a su hija por un oscuro corredor de otra casa de barrio. En la película la salida es la muerte. La pareja no se mata para buscarse en la muerte, como Romeo y Julieta, sino que se mata para escapar. Se van de aquí.



Lunes de Feria

Directores: María Regina Pérez y Juan José Escobar

"Lunes de Feria" es un documental sobre la Antioquia campesina de tierra fría. La Antioquia de las cocinas amplias y negras de humo, de las casas

de tapia y los jardines interiores en donde dialogan perfectamente cultivos, el clavel y la hierba medicinal. Como en los cuadros de Brueghel, los hombres hacen parte de un enorme fresco parecido a una feria, sin nadie en primer plano, y donde cada cual está acompañado de animales y hace algo que lo distrae de sí mismo y lo integra a una coreografía mayor, más vasta y más intensa que cada uno por separado. Incluso así cada cual tiene su rostro particular, cuando bebe, cuando come, cuando pelea con su animal. Esta fuerza más vasta es el pueblo.

El pueblo es todo aquel que se reúne en la feria y se confunde con ella, se disuelve en ella haciendo su papel, no más llamativo ni más discreto de lo que es. La conciencia dividida, la autodestrucción, la interferencia de otras culturas es lo que destruye la feria. A ella, acude el pueblo como si fuera un solo hombre. El pueblo está sumergido en la lógica del frío y la grasa; del bombillo iluminado y la leña; sumergido en la regilión y en la tierra. El pueblo hace la feria el lunes, el día más gris y duro para el hombre de ciudad. No el sábado o el domingo como nosotros. Porque el pueblo inaugura su cultura sin miedo.



San Antonio (1er. capítulo)

Director: Pepe Sánchez

Nadie hace una película sobre otros. Soló los antropólogos, los sociólogos, los cazadores de cabezas. Un actor natural, cuando se trabaja a profundidad, no es sólo aquel que produce la apariencia de naturalidad. Esta apariencia es secundaria, los actores son los que convierten la película en un diálogo. El asunto es, sencillamente, no como se digan las cosas, con mayor o menor naturalidad; El asunto importante es lo que digan ellos, los actores naturales. Lo que ellos piensen cuando se abandonan a pensar hablando. Por eso una película con actores naturales tiende a ser un diálogo. La película no se hace sobre nadie, sino entre algunos, tal vez de mundos alejados.

Lo que distingue un diálogo de la vida diaria de un diálogo de un actor profesional, es que el actor comienza la frase sabiendo cómo terminará. Su arte es dar a esta frase predestinada los tropiezos y las indecisiones propias del habla natural. Debe dudar, sin exagerar, como si no supiera bien lo que va a decir. Si exagera, el director grita de inmediato: "¡Furcio!", y se repite la escena.

Pero esto es simplemente la representación de la naturalidad. Con los actores naturales, el director y el mismo actor, lo mismo que el sonidista y el microfonista, y el foquista, etc., comienzan la

toma sin saber completamente qué caminos o qué atajos tomará. Como en la vida diaria: empezamos a hablar arriesgando la indecisión, la confusión, el equívoco; terminamos diciendo otra cosa que no queríamos decir. En verdad lo que más dice de nosotros son las vacilaciones, las lentitudes de la saliva, las velocidades y los acosos que desaparecen las silabas.

Por ello este primer capítulo de San Antonio es memorable. El diálogo de un actor profesional es una línea sinuosa, que baja y sube de tono. El diálogo farsesco de las beatas que conversan tejiendo en la calle, es un enjambre de voces a medio decir, palabras más parecidas a los estallidos del silbo de un pájaro, que brotan como una exclamación. todas necesitadas de decirse. Es una atmósfera que sólo existe así. No puede reducirse ni traducirse al sentido de unos diálogos de actor que se pronuncian uno después del otro.



El estudio de Crump

Director: Luis Crump.

Alegoría de la libertad

Director: Luis Crump.

Luis Crump, como hombre meticuloso que es, se propuso hacer una historia de comienzos de siglo, reconstruyendo el estudio de un fotógrafo de aquellos días. Como los fotógrafos se movían en este mundo nuestro, rural y arcaico, lleno de mudadas y paredes de tierra, apesándolo en imágenes que lo volvían suntuoso, minucioso e inesperadamente rico en matices y en cultura, por eso fueron todos, desde Melitón Rodríguez hasta Benjamín de la Calle, un poco visionarios y loco-del mundo moderno: todo lo que vemos es fuzag, sólo la imagen permanece.

Cuando se inaugura un mundo de progreso, o sea, un mundo donde nada queda en pie durante mucho tiempo, un mundo de demolición e incendio, entonces el fotógrafo toma su sitio: nitrato de plata y sol, la imagen ilusoria de las cosas permanecerá.

Por esta razón el personaje de Crump es quijecto; cree más en la imagen que en la cosa, sabe que mezclando los objetos -la bandera, el gorro frigio y el rostro muy blanco de la muchacha-, asociándolos, producen una imagen que deslumbra, que pervierte, que hechiza y engaña, que hace que el signo se convierta en su contrario: aquella muchacha que representa la libertad, es sólo una muchacha en venta por su madre a un buen postor.

Por ello, también, su secretario es un Sancho paródico, que no cree demasiado en las imágenes: "los molinos no son más que molinos, no deben encantar ni aterrorizar; la manzana en la fuente,

tan brillante, por detrás está un poco podrida maestro", le dice.

Y Luis Crump, siempre enamorado de los espacios únicos y cerrados en sus películas, como la pieza de pensión para los recién casados en "Cuartico Azul", aquí fue a los estudios de TV., y buscando aquí y allá, trayendo muebles de una u otra telenovela, reconstruyó sin mayores gastos el hermoso estudio del fotógrafo de comienzos de siglo.

Pero una vez reunidos los objetos en el estudio, falta una cosa. La buscó, la encontró. *una enorme ventana*. Entonces hizo pasar por la ventana un luz blanca, poderosa y pura, que iluminaba de verdadero día los objetos. Había logrado meter la luz exterior, la luz del sol, la luz de los campos, de siempre, al estudio. Y así hubo adentro y afuera, condición esencial para el cine.



La Baja

Director: Gonzalo Mejía

"La Baja" es una fábula sobre el enemigo. El enemigo está adentro y fuera de la casa. Puede ser un primo, tu hermano, tu amigo. Esta disfrazado de ciudadano. ¿Quién es ese que está en la cédula? ¿De qué lado está? ¿Es amigo o enemigo? El enemigo se transforma en mata de plátano, en pájaro, en piedra, y siempre renace. Los soldados lo buscan como a un camaleón. Pero ellos esperan también "la baja", ellos quieren ser también ciudadanos. La magia, dice Herman Hesse, es la capacidad de esta dentro y fuera de las cosas. Por eso el guerrillero apresado se llama en la película "el mágico".

Con Amigos Así....

Director: Luis Alberto Restrepo

"Con Amigos Así..." es la película más moderna que se ha hecho en los últimos años en nuestro medio. Una cámara en mano sinuosa e irónica, buscando siempre los momentos de placer en la imagen, muy cerca a la piel y a los ojos. "Tuerquita", el payaso de la TV., sin harina, sin colorate, hace los gestos y las muecas más dicentes de este circo pobre y desalojado que es nuestro país, lleno de equilibristas, de rebuscadores, de personas que viven en la "doble cara" de las máscaras. Y como la máxima ley del equilibrista y el payaso es la fuerza de la gravedad, que los arroja de la cuerda floja o los hace resbalar como el máximo del ridículo, en la película el licor es el que hace tambalear el horizonte, haciendo las bellas curvas de la gravedad cuando se marean un poco los valores. Lo que choca de la película, pero la hace en cambio un signo de los nuevos tiempos, es la simple constatación de que el licor iguala a los hombres, porque los hace bailar con la gravedad. Y de que los payasos no son malos.



Ella, el Chulo y el Atarván

Directo: Fernando Vélez

"Ella, el chulo y el atarván" es una comedia negra de equivocaciones. En "Jules y Jim", la película de Truffaut que se llamó en español "Ella Julia y Jaime", de la que ésta es una parodia de machismo, celos y cuernos, los dos hombres comparten el amor y tratan de ser sinceros para controlar el dolor. En esta historia de Siloe, Cali, los dos hombre se engañan, la mujer engaña al marido, el chulo olvida al final que engaño para beneficiarse de las ventajas de la atarvanada. La atarvanada es una forma de terror, que impone las leyes de una sola persona amparada en las costumbres más irritadas, más estrictas, pero que olvida que su antídoto es el engaño de los débiles: el niño que se vuela oportunamente de la casa, la mujer que calla pero que engaña con el mejor amigo, etc. Cuando lo descubre, el atarván se resiente como niño engañado, ofendiendo en lo más profundo, y lo invade la absoluta desconfianza. Entonces mata a su madre, por la desconfianza, porque ya todas las mujeres son putas.

El Hombre de Acero

Director: Carlos Duplat

Este es un cuento de Jack London, adaptado a la violencia colombiana (1948-1957). Un pájaro oficial contra un bandolero. Los pájaros fueron los asesinos a sueldo con convicciones o venganzas profundas que aplacar, que imponían el terror y la muerte como ángeles exterminadores, partidarios de los conservadores y de la iglesia.

Esta historia de London es la certeza de que la vida, de pronto, puede volar muy lejos, puede saltar, puede remontarse como un pájaro que revolotea un instante ante la puertecita de su jaula.

¿Como escapar del sufrimiento, de la tortura? Como un mago, como un mágico. El bandolero, ante la perspectiva de ser torturado por su captor, promete el unguento de la vida eterna, Y para probarla ofrece su cuello, para que sea golpeado con hacha.

Como a los perros de caza, a quienes la liebre ha burlado, escapándose por la boca de un túnel, o simplemente ha desaparecido en el aire, como cuando alguien muere y se va y se esfuma en el aire como por arte de magia, así también el bandolero utiliza el mejor salto para ridiculizar a su enemigo: el hacha blande el aire, la cabeza salta por los aires y se esconde bajo las ramas, juguetona, siempre rodando, escapando para siempre en la muerte, aquel lugar donde nadie nos puede continuar persiguiendo. Ha escapado porque a veces la vida, cuando es una tortura, es peor que la muerte. Y el pueblo, jotoso e indecente, ríe a carcajadas, de los crédulos.



La Carta

Director: Diego León Hoyos

"La Carta" es una historia ambigua y pesimista. El soldado escribe desde Corea con la pierna amputada, a su familia que vive en el campo colombiano, inmerso por aquella época en "la violencia". Al final la conmoción y la tristeza de saber que nuestras generaciones anteriores han estado tan o más aterrorizadas que nosotros; que desde siempre los inocentes son masacrados como si cargaran con una culpa infame. ¿Cuál? No es fácil responderlo. tal vez porque tenían algo apetitoso. Porque tenía un poco de tierra. que era imperioso desalojar. La rara pasión del desalojo. ¿Vives aquí?: entonces, ¡te vas de aquí!". Esta película crea minuciosamente las costumbres, los vínculos del hermano con la hermana, del padre con el hijo, todos los detalles ricos de una vida compartida y merecida. Y de pronto: ¡nada! la muerte, la vida simplemente amputada.

Valeria

Director: Oscar Campos

"Valeria" parece haber sido hecha por una niña. Una niña a quien se le suicida su padre, o se le va una clínica o se le muere en una sobre-dosis de droga. Y esta niña se quiere despedir de él, no importa que él haya desaparecido por tiempos largos, no importa se cuchichée con escándalo en torno a su muerte. Pero para esta niña, por encima de los prejuicios y las infamias, el fue de todas maneras su papá, y antes de que desaparezca, ella necesita un padre para despedirse de él. Ese es su mínimo derecho, no importa que él no sea un ejemplo para nadie. Un padre no necesita dar ejemplo, porque él es el fundamento, la raíz de cualquier niño o niña. Sólo necesita que le permitan intercambiar algunos gestos y guiños con su hija para ser otra vez el padre.

Por eso la niña ve desde la ventanilla del bus del colegio, que su padre le ha escrito un aviso enorme en una pared; sólo ella lo ve: "Valeria te espero en el bar..." Y ella va cumplidamente a la cita. Y en el bar descubre además que su padre tenía amigos que, visto desde arriba, como se ven

los tejados de un pueblo, los amigos de su padre son tan parecidos a él mismo, que ella tiene de padre a los amigos de su padre.

Claro que ellos son ya un poco humorísticos, tal vez risibles, pero no le fallarán. El padre ha cogido un taxi con la niña rumbo al cementerio, para que ella lo despeda haciendo volar un clavel que cae atravesando el aire, cae empujado por la gravedad, hasta lo hondo de la tierra.

Y los amigos de su padre que la persiguen para ayudarla, la persiguen cómicamente, equívocamente como en cualquier comedia, torpes como si se distrayeran. Para enseñarle a la niña que no debe tomar nada muy serio. tal vez esta película no fue hecha por una niña. Creo más bien que fue contada por su madre, a su hija, la fábula del padre que murió entre las flores de un manglar. Para que ella tuviera un padre. Y como las mujeres tienen tantas ocupaciones secretas, ella se lo contó a su amigo: el director. Y el círculo se cumplió.

Reputado

Directora: Silvia Amaya

"Reputado" es una superproducción sobre la guerra de los mil días, hecha con muy poco dinero y que dura sólo 25 minutos. Es un lujo, un sobre esfuerzo de trabajo para que nuestra guerra civil parezca una guerra verdadera, con viento y viejos cañones, una carreta también antigua y movimientos de cámara sobre los personajes que entran a cuadro y hacen lo suyo.

Pero, ¿que la hace en verdad una película sobre una de nuestras guerras civiles? La insignificancia de los motivos, y la imperancia de los equívocos. Al comienzo, la retórica de la guerra, la historia patria de los gestos heroicos y las frases-emblema, pero luego el malentendido, el equívoco, la ausencia de verdaderas razones, los que, de cualquier manera, como al médico de la película, producen el miedo y el terror que crea no entender las causas del enemigo.

En otras palabras: la idea de que la violencia en Colombia produce un terror muy particular, porque los motivos siempre tienden a ser equívocos, insignificantes, absurdos y, para las víctimas inexplicables. O sea: "te pueden matar por cualquier cosa".



La Mejor de mis Navajas

Director: Carl West

"La Mejor de mis Navajas", es la versión de un cuento clásico de la literatura colombiana: "Espumas nada más..." de Hernando Téllez, que inspiró, entre otras cosas, el personaje del sargento en "La Mala Hora".

Un sargento entra a la peluquería del pueblo a afeitarse. Se abandona en la silla, ofrece sin inmutarse el cuello a un peluquero que se debate en su conciencia, que suda sin atreverse del todo a matar a aquel hombre que representa lo peor para él: la represión, la muerte, la intolerancia política, la persecución de sus propios amigos. En el cuento de Téllez todo ocurre allí, en la peluquería, entre la navaja que brilla en la palma del peluquero liberal y el cuello sucio de barba del sargento que parece no saber de su peligro de muerte.

La dificultad y el desafío para versión cinematográfica de este cuento, era permanecer en aquella peluquería y acrecentar paulatinamente el suspense y la amenaza, introduciendo el fuera de campo -es decir, todo lo que ocurre u ocurrió por fuera de la peluquería: fusilamientos, torturas, en definitiva, la guerra- sin tener que salir de aquel lugar, en donde parece llevarse a cabo un acto tan simple como una afeitada. Pero no sé si este ideal sea posible.

Lo que sí es cierto es que la película conserva la fuerza de la fábula más profunda que se haya escrito en Colombia sobre nuestra condición de hermanos escindidos hasta la muerte. No hay mejor metáfora de esta escisión que nos persigue como una esencia de nuestro carácter desde la constitución de la república: liberales racionalistas, enamorados en aterrorizar los valores tradicionales, en disolverlos; los conservadores, enamorados de las aguas quietas, del presente perpetuo, o sea el pesado de los antepasados que se prolonga en el tiempo hasta hoy. Enamorados de la muerte de los enemigos como la única e ineludible solución final. Por un lado los terrores del

cambio por el otro la serenidad del estanque que se pudre.

La película recoge esta metáfora y la perpetúa en su fuerza: contra el deseo del espectador, el peluquero nunca mata al sargento. Podría hacerlo, en un acto heroico según sus propias convicciones, pero se abstiene, con algo de tragedia, tal vez. Esta renuncia de matar al policía y al poder parecería un fracaso, pero al final se revela como lo que es: un triunfo del pacifismo, de la tolerancia, de la vida en última instancia: "Tú matas, yo no te mato para no parecerme a ti". Tal parece ser el mensaje final. Pero el cuento tiene su vuelta de tuerca. Al salir de la peluquería el sargento se voltea hacia el peluquero: él sí sabía del peligro; también él, como el espectador, estuvo sometido a la duda del peluquero. En otras palabras, él entró allí, a donde su enemigo, para que el otro entendiera su dificultad y su tragedia: "Usted no sabe lo difícil que es matar a otro hombre", le dice.

Si esta confesión es verdad (y no veo por qué debemos dudar cuando hemos creído en este relato hasta aquí), entonces el diálogo que se abre, inesperado, es el que sigue: "si usted mata a pesar de lo difícil y trágico que es matar a otro hombre, entonces, ¿cuál es, sargento, el tamaño de su miedo que le obliga a enamorarse de la muerte del enemigo como única solución? ¿Cuál es el peligro que debe conjurar no importa el precio sea el de crear la desaparición, el de vencer el terror de matar? ¿Cuál es su miedo, sargento, que exige esta purificación?"

Un dialogo extraño se abre entonces.



Atrapados

Director: Juan José Vejarano

"Atrapados" es una historia bogotana, profundamente bogotana y chibcha. Un hombre se acerca a una mujer en un inquilinato bogotano, dulce, melosamente para amarla. Rapidamente se descubre los motivos: el amor, para el colombiano que vive en la sobrevivencia, es simplemente el ejercicio de la ventaja. Si se ve con cuidado esta película, creo, se entenderán muchas claves secretas de la "violencia", que fue, esencialmente, una violencia cundiboyacense.



Testimonios

Directora: Clemencia Lievano

Siempre han existido las instituciones que, movidas por la caridad, hacen un dique, un muro de salvamiento para, a nombre de la sociedad, tratar con los indigentes, retrasados, miserables, dementes, deformes y monstruos desventurados que nos rodean como una imagen atroz de lo que pudimos ser, o de lo que tal vez podemos llegar a ser si la suerte nos abandona. Y la suerte es una pelusa tan liviana, tan precaria.

Antes la desgracia caía en alguna familia, sólo era un miembro de ella el que fracasaba. Por las venganzas de la genética, porque simplemente la puerta de la cultura no era lo suficiente ancha para que cupieran todos los hijos. Había siempre en todas la casa alguien hacia el que era necesaria la caridad: el bobo, el mongólico, el alcohólico, el pobre de espíritu, el leporino, el amnésico el que está clavado en el estupor de la vida.

Todos ellos se retiran a la últimas habitaciones, en compañía de los animales menos suntuosos, como por ejemplo el perro callejero y el gato que se escapa por el muro del solar. Y en compañía también de los objetos viejos a los que ha pasado ya su instante de esplendor y prestigio: la silla reemplazada, un radio pesado y empolvado, retratos, libros cuya verdad ha pasado de moda y cuyos entusiasmos no son los de hoy. Es decir, en compañía de lo que ya cayó en desuso.

De alguna manera estos seres, que no deben aparecerse por la sala, ante las visitas, se evitan y se controla su circulación para que no nos recuerden el escándalo, el terror y la fragilidad de lo humano, hacia los que, tarde o temprano, seremos empujados, no importa cual sea el brillo de nuestras familia. Es decir, ellos nos reflejan con un rayo fulminante las muecas de la muerte: la vejez, la enfermedad, el hueso bajo la piel, la inmovilidad, la dependencia, el olvido hacia el que todos vamos sin perdón.

Entonces la naturaleza experimenta, abandonada de la piedad de Dios, en el fondo de la casa con estos hermanos tan semejantes a nosotros.

En Colombia, donde los señores de la casa sólo se han preocupado de las apariencias de la sala y el comedor, y de aparecer bien ante las visitas, estos experimentos se han exacerbado y multiplicado hasta el infinito. ¡Los resultados asustan! por ejemplo: "¿Qué sucederá si ponemos a vivir en cuatro metros cuadrados a la madre, más tres hijos, más el tío, más la hija menor, más el abuelo, etc.?" Los resultados son la mezcla que ponen perplejos los valores: ¡el padre se mezcla con su hija y tiene una nieta que también es

hermana de la hija y ésta se mezclará con su hermano que también es su tío, para experimentar con un hijo suyo que también es su hermano! Y así hasta los experimentos más retorcidos de los valores y la genética. Y en Colombia, la verdad es que hay ya más personas en el fondo de la casa viciosos, deformes, desamparados que señores en la puerta de la calle.

Entonces, como en las inundaciones de los pueblos, o en los aludes, cuando los muebles salen flotando por la puerta y todos, sin excepción, deben dormir tiritando en el piso helado de una escuela, y cuando ya no hay hora de escuela, ni hora de trabajo, ni ningún horario ni ninguna obligación porque la desgracia nos ha eximido de aparentar, nos ha eximido de los valores que no pudimos cumplir, entonces todos volveremos a comer en la mesa de atrás, junto a la cocina, y otra vez utilizamos la silla vieja para conversar.

Y entonces, como cuando la Cruz Roja, por ejemplo, defrauda a todos con sus fraudes en las tragedias colectivas, surgen los verdaderos benefactores, los verdaderos héroes. Esta película trata de estos indigentes y de éstos héroes, que ya se han confundido en uno solo. Ellos, los héroes, ya no son señores ni las damas de la caridad, olorosas a jabón y venerables. Los héroes de ahora son contrahechos, o vicios que sobreviven de milagro. Ellos sí saben hacia qué infierno vamos. Y ellos son generosos de verdad, ellos no quieren que ninguno de sus hermanos transite por allí. Ellos se enamoran de bien vivir, satisfechos con los muebles viejos y los objetos que hay en el fondo de la casa, que prestaron antes algún servicio y lo seguirán prestando.

Ellos sí son los que buscan en el fango a sus compañeros perdidos, y luego construyen con ellos sus casas. En la película una mujer se paraliza en el aire antes de alcanzar una puerta, con la mano extendida y el gesto prolongado, como si ya estuviera petrificada bajo la tierra, bajo la ceniza, como en Armero.



Humor
gráfico

Por Nicolás...

**SIENTESE
Y
SIENTASE
BIEN**

USTED
merece diversión.

USTED
merece comodidad.

USTED
merece atención.

Cine Colombia desea
responderle.

Cine Colombia desea
que se sienta y se siente
como en su sala.

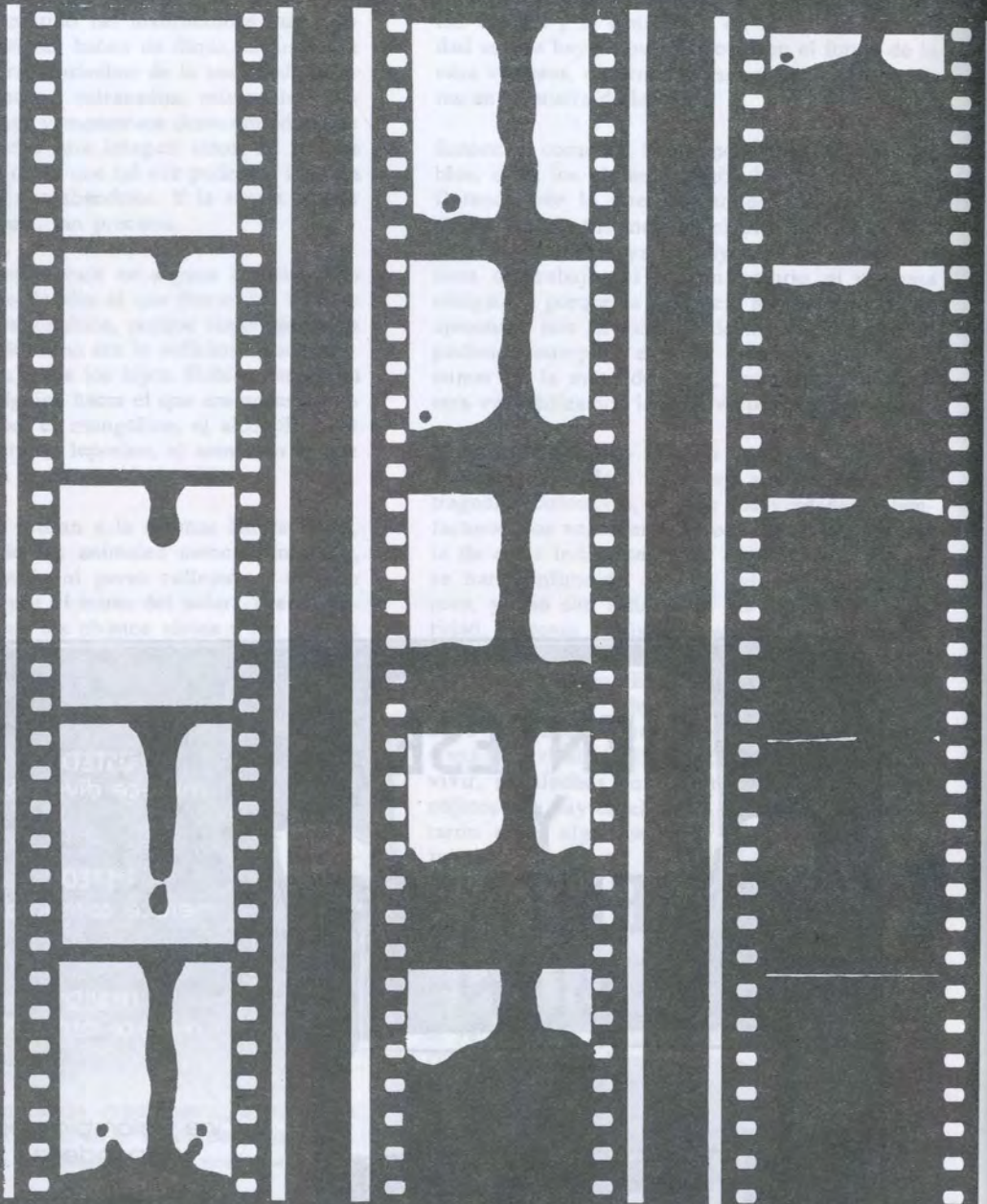
Cine Colombia desea
pasar dos horas con **USTED.**



USTED Y CINE COLOMBIA SE SIENTEN BIEN



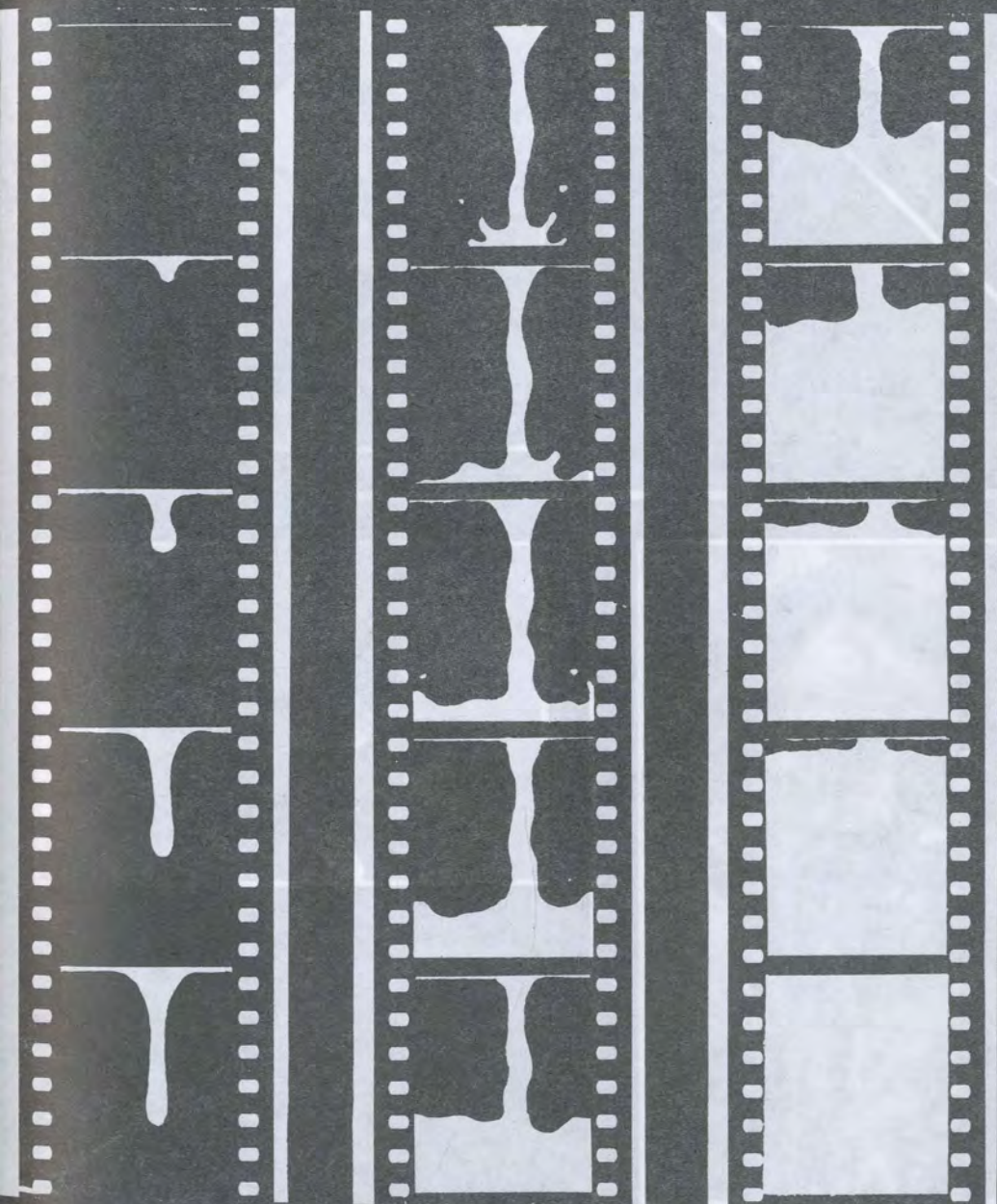
E
L
R
O
L
L
O



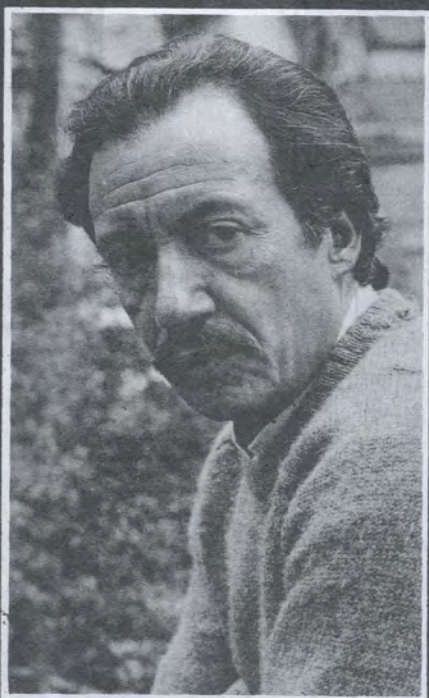
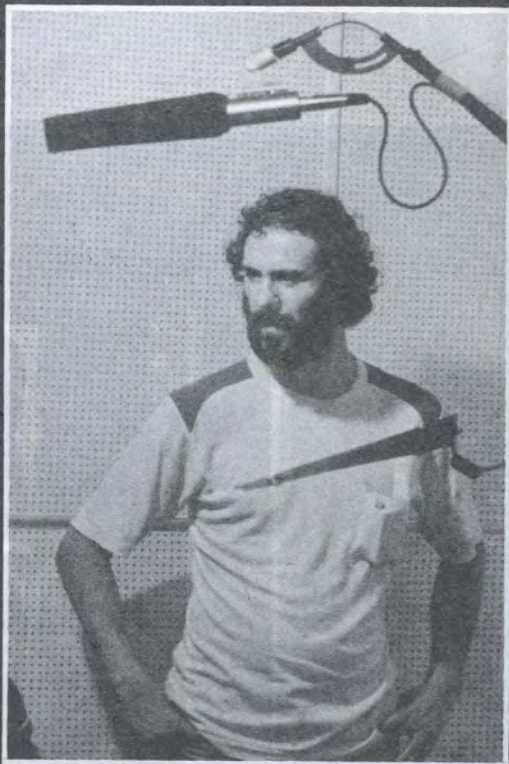
Humor gráfico

Por Nicholls.

99



IN



Cuatro directores colombianos responden a la pregunta

101

¿Por qué hace cine?



Jairo Pinilla

Desde temprana edad he sentido una especial atracción por el séptimo arte, pero creí imposible llegar a producir debido al alto costo económico que para ello se requiere. Sin embargo fue tanta mi inclinación que agoté hasta lo imposible para lograr realizarme en este campo.

Lo hago principalmente por ese motivo y también para aprovechar que siendo el cine el principal medio de comunicación pueda sembrar mensajes que sirvan de especial provecho para la humanidad; que en una u otra forma se concienticen las mentes de las gentes descarriadas.

En este momento, si puedo seguir haciendo cine, lo haré únicamente tratando de rescatar EL TEMOR A DIOS Y EL RESPETO A LA VIDA; factores ignorados en este momento por gran parte de la humanidad.

4

3

2

1





Víctor Gaviria

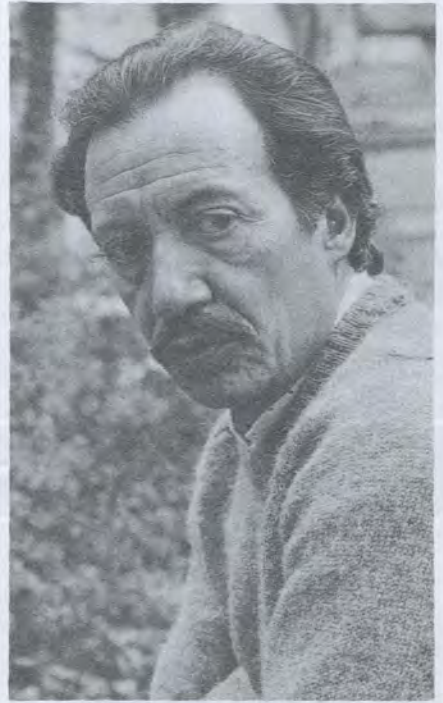
Hacer cine ha significado para mí una salida, o el comienzo de una salida, hacia lo que de otra manera, debido a taras ancestrales y a temores de clase, nunca tal vez pudiera lograr: contar historias, sugerir fábulas.

El misterio que la realidad guarda y ccla, y que todos queremos develar, también puede indagarse a través de la ficción. Es un cambio que parte de lo desconocido, de la pregunta de "por qué lo hizo" y por el *sentido* de lo que se hizo".

El cine, un arte del registro mecánico de la realidad, me coloca en el centro de lo que de otra manera no sería capaz de encontrar. El cine no me sirve para expresarme, sino que desde el inicio registra expresiones ajenas y signos a los que se me invita a descifrar.

No concibo otra manera de hacer cine para mí en este país, que en un sentido documental. Como intelectuales hemos estado separados, desde siempre, de las experiencias del colombiano común, que vive al día, sin futuro, en el borde de un delgado camino negro que termina siempre en la muerte de sí mismo, lo que de alguna manera soluciona su vida, o en las muertes tristes de los parientes queridos. En literatura este lazo de unión, en un país separado y lanzado a la guerra, este lazo de identidad exige un esfuerzo casi imposible.

En cambio, acompañado de una cámara, de una grabadora de sonido y de un puñado de actores naturales, tengo el optimismo de poder llegar como un amable extranjero a mi propia casa.



Pepe Sánchez

Resulta que yo no hago cine.

Entonces, ¿por qué no hace cine?

Porque yo vivo de mi oficio y el cine como tal no da para vivir, porque es una aventura hacer una película aquí en Colombia por no existir un concepto de producción organizado para el cine ni por el lado de los particulares ni por el lado de Focine.

La realización de una película se convierte en un viacrucis y cuando por un milagro se logra tener la película terminada comienza el viacrucis de la distribución y ahí se acaban las esperanzas. Porque no hay control sobre las distribución que se convierte en una negociación entre los distribuidores y el productor que generalmente es el mismo realizador o que de alguna manera tiene que ver con la realización. Eso convierte el negocio del cine en una pelea de tamal y hermano cristiano.



Trato de hacer cine. Originalmente quise hacer cine como una forma de seguir una especie de tradición de querer contar cosas, que viene desde mi papá que hace teatro. Eludí el teatro por sus contratiempos típicos y escogí el cine porque es una forma para contar lo que yo quiero sin estar sujeto a todos los azares y casualidades propias del teatro. Siempre he pensado que el cine permite narrar la historia que uno quiere como es. Pero cuando empecé a tratar de hacer cine descubrí que es algo muy completo y que, por ejemplo, para hacer cine hay que vivir del cine, y sin darme cuenta empecé a hacer otro tipo de cine como el documental, que no cuenta propiamente historias, el cine publicitario y finalmente, después de una gran vuelta pude llegar a hacer el cine que quería hacer, que es hacer largometrajes, contando historias. No estoy seguro que es el cine que quería hacer originalmente, pero es el que quiero hacer ahora. Básicamente es como una cadena: hago ese cine porque es el que me he forjado yo mismo, el que he logrado llevar a mi nivel. Es algo especial que existe en cualquier profesión: uno mismo se va haciendo. Originalmente la idea de hacer cine era una idea muy política para mí. Por mi formación de Guardia Rojo chino, siempre tenía deseos de cambiar un poco las cosas. Después de muchos otros experimentos y de muchos otros caminos que ensayé, finalmente encontré en el cine una forma de expresar un poco los deseos, las ilusiones y las críticas frente al mundo en que estoy. En el cine he encontrado la forma de plantear una posición crítica con cierto optimismo frente a la sociedad, y frente al futuro de la gente que quiero. Me gustaría mucho que el país se pareciera, a las películas... a las películas que yo hago.

Originalmente, al pensar en la pregunta del porqué hago cine, pensé mucho en la razón por la cual Lu Sin (gran escritor chino) escribía. Estudiaba él medicina para salvar gente y de pronto se dio cuenta que prefería salvar al país y se dedicó a la literatura.



El papel de Propal en la economía nacional.

Meza/Bates-87



PREMIO NACIONAL DE LA CALIDAD
PROPAL 25 años

En veinticinco años, PROPAL ha desempeñado un papel significativo en el desarrollo del país, utilizando materia prima nacional, aportando tecnología, sustituyendo importaciones y generando divisas, además de proporcionar miles de empleos directos e indirectos.

Las políticas de calidad de PROPAL en todos los campos, productivo, administrativo, comercial y de servicio al cliente, han merecido un reconocimiento nacional: "El Premio Nacional de la Calidad".

Apoyar la economía ha sido y es también un papel de PROPAL.
Garantizados con Sello de Calidad ICONTEC

P
PROPAL
 Productora de Papeles S.A.
 EL PAPEL DE LOS COLOMBIANOS
 PREMIO NACIONAL DE LA CALIDAD



Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá



LOS CONTRABANDIS DE ENERGÍA ENCARGAN SU CUENTA

Denúncielos al teléfono 2-21-57-84



ARTE - HISTORIA - POLITICA - CIENCIA - COSMOS - DEPORTES
 rnational - ECONOMIA - CINE - TELEVISION ... A - ECOLO
 GRICULTURA - VIDA SOCIAL ... ITICA - CI
 - COSMOS - DEPO ... IA - CINE
 - EVI ... DA SOCIA
 RT ... PORTES
 rna ... ECOLO
 RRIC ... TICA - CI
 - CC ... IA - CIP
 LEV ... A SOCI
 - HIS ... ES - INT
 CION ... COLOG
 IICUL ... A - CI
 - COSI ... I - CIP
 LEVISI ... SOCI
 ARTE - I ... TES
 FERNAC ... A - E
 IA - AGI ... OLIT
 ENCIA - ... VIA
 CINE - TI ... V
 CIAL - AR ... EP
 - INTERN ... SI
 OLOGIA - ...
 A - CIENCI ... HISTORIA - PI
 - CINE - ... INTERNACIONAL - ECO
 A SOCIAL - arte - HISTORIA - POLITICA - CIENCIA - COSMOS -

ENFOQUE INTERNACIONAL



¡NO SIGA DESINFORMADO!
LEA "ENFOQUE INTERNACIONAL"
 y conozca quienes son, como piensan
 y viven los soviéticos hoy!

¡SUSCRIBASE YA!

ENFOQUE INTERNACIONAL
 CARRERA 70. No. 14 - 40 P. 7 - TEL. 243 7394

ARTE - HISTORIA - POLITICA - CIENCIA - COSMOS - DEPORTES
 rnational - ECONOMIA - CINE - TELEVISION ... A - ECOLO
 GRICULTURA - VIDA SOCIAL ... ITICA - CI
 - COSMOS - DEPO ... IA - CINE
 - EVI ... DA SOCIA
 RT ... PORTES
 rna ... ECOLO
 RRIC ... TICA - CI
 - CC ... IA - CIP
 LEV ... A SOCI
 - HIS ... ES - INT
 CION ... COLOG
 IICUL ... A - CI
 - COSI ... I - CIP
 LEVISI ... SOCI
 ARTE - I ... TES
 FERNAC ... A - E
 IA - AGI ... OLIT
 ENCIA - ... VIA
 CINE - TI ... V
 CIAL - AR ... EP
 - INTERN ... SI
 OLOGIA - ...
 A - CIENCI ... HISTORIA - PI
 - CINE - ... INTERNACIONAL - ECO
 A SOCIAL - arte - HISTORIA - POLITICA - CIENCIA - COSMOS -

ENFOQUE INTERNACIONAL



¡NO SIGA DESINFORMADO!
LEA "ENFOQUE INTERNACIONAL"
 y conozca quienes son, como piensan
 y viven los soviéticos hoy!

¡SUSCRIBASE YA!

ENFOQUE INTERNACIONAL
 CARRERA 70. No. 14 - 40 P. 7 - TEL. 243 7394



**COLMENA
 SU MINA DE PLATA!**



**COLMENA
 SU MINA DE PLATA!**

FACULTAD DE CINE Y FOTOGRAFIA

Unicos en capacitación a nivel profesional
 de técnicas de la imagen - Cine, Video
 y fotografía - en Colombia

presenta

EXPOSICION DE FOTOGRAFIA
 alumnos y grupo Iconos
 Agosto - Septiembre / 88

MUESTRA DE CINE Y VIDEO
 Producciones de la facultad
 desde 1980 a la fecha
 Octubre/88







1.978

1.988

unitec
ut
 10 AÑOS

unitec

FORMACION EN CARRERAS TECNICAS PROFESIONALES

-  Administración de Aerolíneas
y Agencias de Viajes.
-  Administración Hotelera.
-  Cine y Fotografía
-  Diseño Textil
-  Mercadotecnia
-  Sistemas y Computadores

calle 76 No.12 - 72 - tels. 211 34 28 - 212 93 21
 Bogotá



CAMARA COLOMBIANA DE VIDEO

COLVIDEO

Propende por la defensa de los derechos de autor,
mediante la aplicación de la ley 23 de 1.982, en
beneficio de los productores, distribuidores y
consumidores.

**EXIJA EN SU VIDEOTIENDA PELICULAS
ORIGINALES**

**MAGNUM
VIDEO**

La primera empresa que brindó al público colombiano
la oportunidad de ver en videocasetes las mejores
producciones del cine nacional.

Continuamos siendo líderes con más de 200 títulos
en el mercado del video.

**AYUDENOS A COMBATIR LA PIRATERIA
EXIGIENDO EN SU VIDEOTIENDA
PELICULAS ORIGINALES.**

TODOS LOS LUNES HAGA REALIDAD SUS SUEÑOS, CON LA DE CUNDINAMARCA.

Nuevo plan de premios:
UN MAYOR DE

\$ 100 MILLONES **\$ 1 MILLON**

**POR LAS TRES ULTIMAS
Y POR LAS
TRES PRIMERAS.**

Y paga por todas partes!

Busque ya su lotero, compre la de Cundinamarca y por \$300 la fracción...
... comience bien la semana.

**LOTERIA DE
CUNDINAMARCA**
La primera en premios



1924
"La tragedia del silencio" fue el título del primer largo metraje de los Acevedo, fotografiado con una cámara Pathé de lente fija de 45 milímetros.



1932
Una fiesta de la policía de Bogotá en el parque del lago Gaitán, hace parte del archivo noticioso filmado por los Hermanos Acevedo.



1938
El presidente Eduardo Santos gobierna ante la presencia testimonial de las cámaras del noticiero de los Acevedo, por primera vez sonoro y parlante... Y como éstos, muchos otros episodios históricos de interés.

Con el archivo filmico de los Acevedo (1920-1955) Esso Colombiana Limited abre las puertas de la historia del cine colombiano.

1988

ESSO COLOMBIANA LIMITED, en un esfuerzo sin precedentes, rescató el Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo, 31 horas de noticieros y películas, para ponerlo a disposición de los cineastas colombianos y el público en general.

Varios años tomó el proceso de identificación, limpieza y restauración para realizar luego la transferencia de nitrato a acetato y evitar los riesgos de perder estos valiosos documentos por almacenamiento inadecuado o autocombustión, característica principal del material cinematográfico de la época.

La mitad del material fue transferido en la cinemateca de la ciudad de México, y tras el incendio de ésta se trabajó con lo restante en el laboratorio Film Technology Inc. de Santa Mónica, California, consiguiendo así salvaguardar en óptimas condiciones este documento histórico.

El archivo recoge en sus noticieros, la historia, la arquitectura, las costumbres, los deportes, la política, la moda en el país en la primera mitad del siglo. Igualmente recopila la más profunda historia del cine nacional, con documentos de largo metraje, periodismo cinematográfico y ensayos de cine mudo y parlante.



Para mayor información y consulta, diríjase a la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
Cra. 13 No. 13-24 Piso 9o. Auditorio
Teléfono: 2815241 Bogotá.



CENTRO DE PRODUCCION AUDIOVISUAL

c.p.a.

**ESTUDIO DE SONIDO
PARA CINE·VIDEO·RADIO**

- DOBLAJE 16/35m.m. Y 3/4"
- MEZCLA
- TRANSFERENCIA
- RADIO 4 Y 8 CANALES
- SALAS DE EDICION 35 Y 16m.m.
- ESTUDIO DE FILMACION

Oficinas: Av. 22 No. 39A-26

Teléfonos: 245 5326 - 288 3024 - 288 3004 - 245 0063

Apartado Aéreo 039 299 Bogotá, Colombia

**ARTE
MUSICA
RUMBA
TERTULIA
ALEGRIA**



Cra. 15A No. 46-38
Tel.: 2-8517-94

Cra. 15 No. 82-87
Tel.: 2-186507

GRACIAS POR LA CONFIANZA!

CP circuito
presidente



AÑOS

**DISTRIBUYENDO PELICULAS DE
TODO EL MUNDO PARA COLOMBIA.**

camera 6a. No. 61 - 37 tels. 287 3007 - 287 3289 FAX: 287 3480 apartado 12623



CINEMATECA DISTRITAL

su cinemateca

Instituto Distrital de Cultura y Turismo