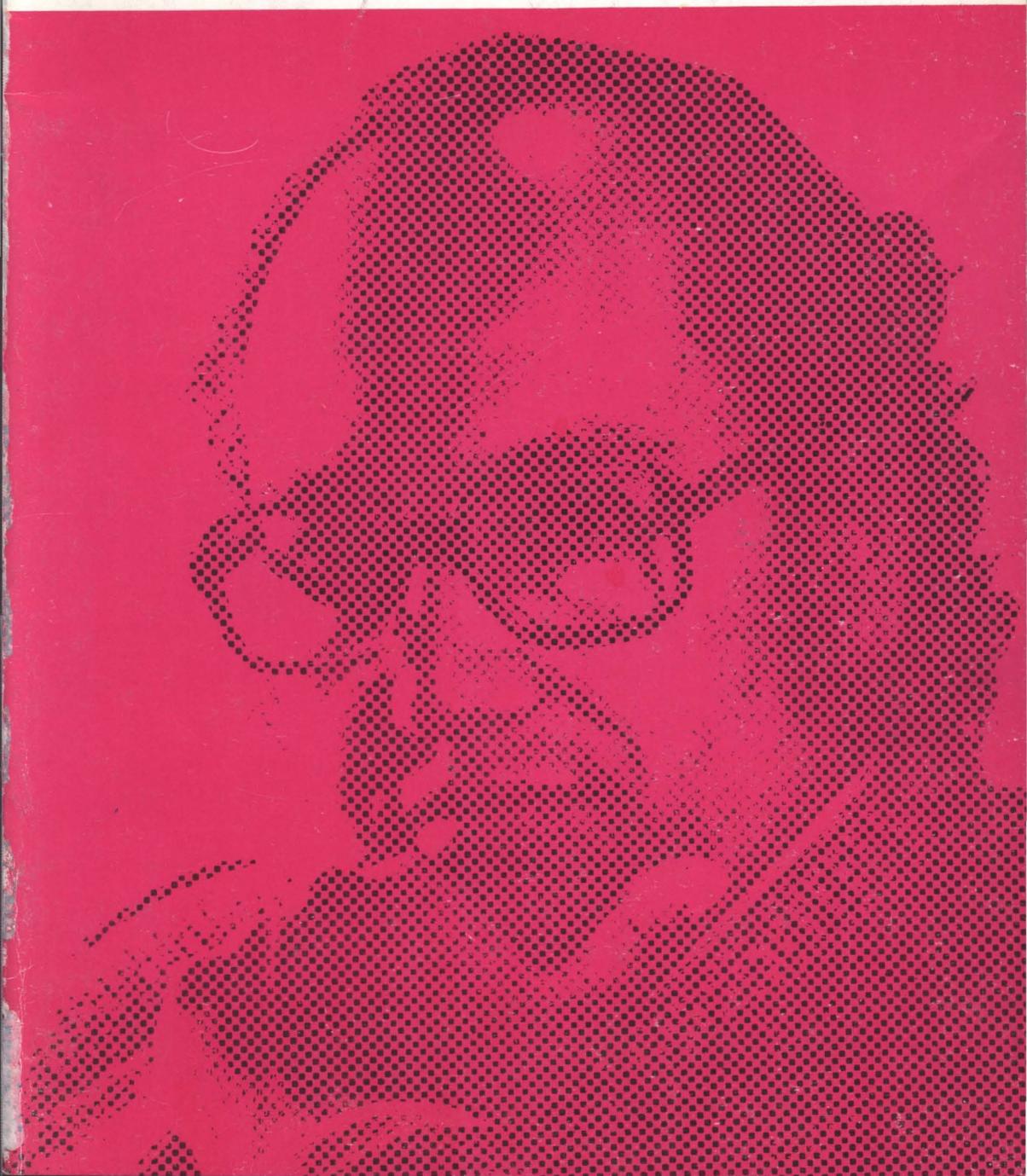
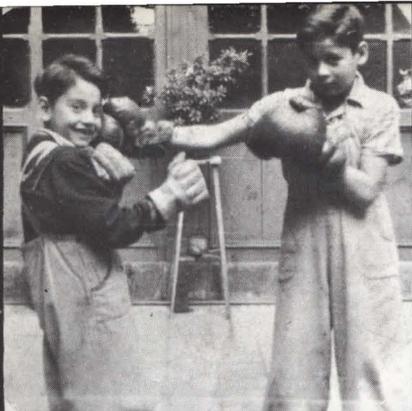


CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 14





ALCALDE MAYOR DE BOGOTA, D.E.
HISNARDO ARDILA

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE
CULTURA Y TURISMO
MIRIAM GARZON DE GARCIA

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL
CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

"CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO"

N° 14 de 1984

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital
Cra 7ª N° 22-79 Tels. 283 78 18 y 282 63 611

Auspiciada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo Bo-
gotá, Colombia

Coordinación General
CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

Investigación y Edición
ALBERTO LEON - MARTA ELENA RESTREPO

Entrevista
MARTHA ELENA RESTREPO

Biofilmografía
LEOPOLDO PINZON

Restauración de Películas
ARCHIVO FÍLMICO CINEMATECA DISTRITAL

Diseño y Diagramación
AMPARO LEON

Impresión
IMPRENTA DISTRITAL



CINEMATECA DISTRITAL



Leopoldo Pinzón es uno de nuestros realizadores más prolíficos. Durante los diez primeros años del sobreprecio dirige catorce cortos, siendo el octavo director en importancia industrial. En 1980 dirige "La Abuela" una de las películas colombianas más taquilleras. En 1982 financiado por Focine dirige "Pisingaña" largometraje donde según sus propias palabras, expresa su verdadera manera de pensar, una actitud ética y estética consecuentes consigo mismo, libre de las presiones industriales.

Conocer su experiencia es un ejercicio útil de evaluación de los errores y aciertos de nuestra más reciente cinematografía, necesario para entender la actualidad del problema y sus perspectivas. Este ha sido el propósito del presente número de Cuadernos Colombianos.

Claudia Triana de Vargas



En Praga, 1964.

Biofilmografía

1939 (25 de Diciembre). Nace en Guasca, Cundinamarca. Noveno y último hijo del matrimonio Carlos Pinzón - Aura María Moncaleano.

1943 La familia retorna a Bogotá, su punto de origen, tras un largo paréntesis vivido en la provincia del departamento.

1947 Comienza a estudiar en el colegio "Gonzalo Jiménez de Quesada".

1947 Muere su padre, quien es también uno de los personajes de su vida: un hombre rigurosamente ético, médico sin intención de lucro que ejerció siempre en los pueblos de Cundinamarca y en los suburbios de Bogotá, poeta (in-

dito en lo fundamental, aunque publicó durante veinte años sonetos-charadas en "El Tiempo", y miembro de una de las últimas generaciones de santafereños. Deja como herencia algunos centenares de libros (sobre todo de literatura y poesía, además de su biblioteca profesional).

1949 - 1950 Una tarde, al regresar del colegio por las calles del barrio Colombia (marco de su infancia), cae de manera inexplicable al bajar de un andén. Es el primer síntoma de una parálisis venial. Durante tres meses pierde todo dominio sobre sus piernas. Tiene que aprender de nuevo a caminar. Lo envían a una finca que administra un cuñado, en

Pacho, donde el campo abierto y el clima tibio hacen menos lenta la torpe convalecencia. Ya anda aceptablemente cuando, casi un año después, las cercas de la finca amanecen cortadas y el hacha semienterrada en el patio. Ha oído hablar confusamente de muertes, de incendios, de amenazas. Ahora, en los gestos de los mayores, en la urgencia de los preparativos, en la huída hacia Bogotá, comprende mejor la dimensión que abarcan las dos palabras fatídicas repetidas por todos: la violencia.

1953 Termina segundo (y, para él, último) año de bachillerato en el "Liceo Cundinamarca", en el barrio Colombia.



Bogotá, 1957

1954 Forzado por una aguda crisis económica de la familia (en bancarrota desde la muerte del padre y cuyos miembros mayores aventuran en provincia o en el extranjero), comienza a trabajar como asistente de corrector de pruebas en la Editorial Voluntad. Ayuda a corregir "Cartas y Mensajes de Santander" libro revelador que lo hará eterno enemigo de Santander y partidario irrevocable de Nariño.

Atendiendo a los requerimientos de su madre, quien clama por "alguien responsable en una familia de locos", entra a estudiar comercio en una escuela nocturna. Resiste tres meses.

Empieza a tomar cerveza,

lo que constituirá una de las pasiones de su vida.

Pierde su virginidad, sin arrepenimientos ni malas consecuencias, en una casa laberíntica de la carrera tercera, en pleno centro de Bogotá.

Con su hermano Germán vé cuatro veces la película sueca "Un solo Verano de Felicidad" (Anne Mattson 1951), canto al amor libre que desemboca en tragedia y en acusación al orden establecido; profundamente conmovidos, deciden que un día harán cine juntos.

1956 Como empleado de otra empresa editora y todavía como asistente de corrector de pruebas, aumenta su cultura y su miopía leyendo tres veces el directorio telefónico de Bogotá 1957.

1957 Ve "El Acorazado Potemkin", película que ocupará en todo tiempo un lugar primordial en su conciencia y en su afecto, y que determina su decisión definitiva de ser director de cine. Entre este año y el sesenta, más o menos, la indestructible alianza Germán-Leopoldo pasea su hambrienta cinefilia por las vespertinas de "El Coliseo", el "Mogador" y el "Lucía"

Se suceden grandes descubrimientos que en el caso de

Leopoldo se convierten en poco menos que idolatrías: revelaciones como el Fellini de "La Strada", "Las Noches de Cabiria", "La Dolce Vita"; el Bergman de "Noche de Circo", "Sonrisas de una Noche de Verano" y "Fresas Salvajes"; el Antonioni de "El Grito" y "La Aventura"; el Godard de "Sin Aliento"; el Resnais de "Hiroshima mon Amour"; el Truffaut de "Los Cuatrocientos Golpes"; el Ray de "Rebelde sin Causa"; el Kubrick de "La Patrulla Infernal"; el Huston de "Moby Dick", y muchas etcéteras. Cree para siempre en la capacidad modificadora del cine, puesto que se ve modificado. Todas las instituciones se tambalean, todas las verdades establecidas se resquebrajan.

Varias amanecidas en cafés chapinerunos, siempre con Germán, siempre monotemáticas, dan como fruto la sinopsis de "El Delegado", proyecto de largometraje de humor negro

Leopoldo, en el colegio 1947



dirigido contra la manipulación, la corrupción y el mito en la política colombiana y que nunca se filmará.

Desde principios del 57 forma parte de un grupo clandestino, integrado en buena parte por periodistas de "El Espectador", (clausurado por el gobierno), y de "Intermedio" (que reemplaza a "El Tiempo", también clausurado), que combate la dictadura de Rojas Pinilla. Su papel, nada heroico, se limita a repartir por las noches, eludiendo requisas, de barrio en barrio y por debajo de las puertas, consignas, proclamas y catilinarias anti-rojistas.

Toma en la IBM un curso de perforación de tarjetas y programación de computadoras elementales. Termina el curso pero nunca reclama su diploma, porque una intriga de su hermano Germán le permite trabajar en el más modesto empleo de la redacción de la revista "Semana". Su oficio es alargar los últimos renglones de los párrafos impresos, cuando quedan compuestos por una palabra o fracción, por lo menos hasta la mitad del renglón. Llega a trabajar a la revista Pedro León Arboleda, periodista, poeta y agitador político, y quien se convierte por este tiempo en uno de sus grandes amigos. Años más

tarde, hacia 1964, Arboleda se decide por la lucha armada y funda el EPL. Muere en combate. Una fracción o escisión del EPL se bautiza con sus iniciales: es el PLA.

Estudia marxismo. Lee "Al Este del Paraíso" de John Steinbeck, que lo incorpora de por vida, como lector, a la literatura, en una fiebre con altibajos pero crónica. Los grandes amores: Dostoievsky, Kafka, Borges, Cortázar, García Márquez . . . Y en poesía Neruda, otra vez Borges, cierto García Lorca, Alexandre, Pessoa, Hernández, Octavio Paz, Alvaro Mútis . . .

1958 - 59 "Semana" quiebra por primera vez. Sus últimos dueños, suecos, conforman una empresa editorial en Medellín (Albon - Interprint), y lo llevan como "Staff-editor". El cine, la poesía, la literatura, ciertos amigos, lo conducen a la conquista de un ateísmo sólido y perdurable.

1959-61 Trabaja como redactor de planta de "El Espectador" diario del cual es cronista su hermano Germán. Se incorpora al Colegio Nacional de Periodistas, principal organización del gremio de esa época.

Gana el Premio Nacional de Periodismo "Marco Fidel Suárez" (en la espe-



En Praga. A la cámara Jaromil Jres. Pinzón junto a Kushera.

cialidad de noticia económica, que no es su especialidad) otorgado por el C.N.P. Una intensa bohemia fragua por esta época una amistad tal vez indestructible: la de los hermanos Pinzón (Julio Eduardo, Carlos, Roberto, Herbert, Germán y Leopoldo), que supera las divergencias ideológicas y los temperamentos disímiles, que es sutil y discreta y que se potencia en innumerables momentos de angustia y necesidad.

Escribe el guión para la película "Farándula" dirigida por su hermano Carlos y fotografiada por quien en realidad manejó todos los hilos del film: el camarógrafo cubano Roberto Ochoa. Del guión, por otra parte apresurado, roman-



Berlín 1963. Algunos miembros del Congreso Mundial de Periodistas. En el centro Leopoldo Pinzón.

ticón y estereotipado, no alcanzó a filmarse ni el 40%. Lo demás se relleno con canciones, filmadas en planos fijos por las dificultades del doblaje. Sin embargo, en aquel período cataléptico del cine nacional, "Farándula", tuvo un relativo éxito económico, aunque como cine fué un desastre.

Los hermanos Pinzón fundan la radio-revista "Kilómetro Cero". A la redacción ingresa, para dar sus primeros pasos como periodista, el futuro cineasta Luis Alfredo Sánchez.

1962 Decide, con sus hermanos Carlos y Germán, hacer una película que exprese el verdadero concepto que tienen del cine (instrumento del arte y de

la crítica política y social), y que sirva de desquite al engendro involuntario que resultó "Farándula". Eligen la historia de Francisco "Cobo" Zuluaga, estrella del futbol colombiano en la época de "El Dorado", quien tuvo que librar una larga batalla contra su propio club el cual, dueño de su pase, se negaba a alinearlo y a venderlo o prestarlo a otro equipo, condenándolo al ostracismo. Fué una lucha que tuvo una gran repercusión y que al final ganó el jugador. Contribuye a escribir el guión, del cual es principal responsable Germán, y asiste a Carlos en la dirección. La película iba a llamarse "El Número Uno". En cerca de dos meses se filman 28.000 pies de película

que se revelan y se positan en uno de los dos rudimentarios laboratorios de aquel tiempo: "Roquinfilm", de Roberto Quintero, instalado en el barrio Santa Fé'.

1963-1965 Realiza el primer montaje de "El Número Uno". La película queda lista para el doblaje. El Colegio Nacional de periodistas lo elige como representante al III Encuentro Mundial de Periodistas que se efectúa a bordo de un buque soviético, el "Litva", a través del mar Mediterráneo. Después viaja a Praga, donde la Organización Mundial de Periodistas le consigue una beca para estudiar dirección y fotografía de Cine: el sueño dorado se convierte en realidad. En vista de



Leopoldo Pinzón observa un Rodaje. A la cámara Kushera.



Fredy López, 1957, Cómo redactor de Semana.



Rodaje de Pisingaña Wilson Sastre, Fredy López en la Cámara y Jorge Ruiz

sus actividades previas, el instituto "Polytechna" y la organización del cine checo deciden un aprendizaje de orden práctico. Por cerca de dos años y con un traductor permanente, asiste a la realización de cortometrajes en el "Kraťky Film Praha", asistencia que se complementa con entrevistas cotidianas con sucesivos directores y directores de fotografía, alrededor del trabajo de cada jornada, y con algunas clases en la universidad; conoce a Jiri Menzel (quien en 1966 ganará el "Oscar" a la mejor película extranjera con "Trenes rigurosamente Vigilados"), y elabora el guión posterior de una película corta de Menzel. Realiza, en base a un poema propio, un documental de 10 minutos, 16 mm, blanco y negro, sobre la plaza de la Ciudad Vieja de Praga; finalmente, asiste al rodaje y al montaje de uno de los tres cuentos de "Perlicky Na Dne" ("Perlitas en el Fondo"), correspondiente al director Jaromil Jres, recién galardonado en Cannes por "Krik" ("Criterio"), su ópera prima; Jres filma fuera de los estudios, en condiciones de relativa semejanza a las colombianas. La película es fotografiada por Jaroslav Kuchera, uno de los mejores directores de fotografía de Europa. Es una época privilegiada; el cine checo obtiene galardones en todo el mundo.

A lo largo de su vida en Praga practica muchas actividades además de su estudio. Las más insistentes, contemplar la ciudad con su manera chibcha, beber cerveza (qué ocupación puede ser más acertada y consecuente en Bohemia?), y ensayar el donjuanismo más inofensivo y desventurado. Son sus solidarios y comiserativos compañeros Jaime Santos y Jorge Alí Triana, estudiantes de dirección de teatro en la Universidad, Carlos Parruca, que estudia cine, y numerosos miembros de la colonia colombiana en Praga, con los cuales suele reunirse en la "oficina" (un gran bar y restaurante, el "Slovansky Dum"), o en la "fábrica" (un billar y club de ajedrez al lado a la Plaza de Wenceslao).

1965-1967 Regresa a Colombia. Sus hermanos no han tocado "El Número Uno" en la confianza de que los conocimientos adquiridos en Europa servirán para revisar y mejorar el montaje y las etapas posteriores. Pero la película parece ahora demasiado rígida y excesivamente verbal. Tras un intento de remontaje resuelven abandonarla en una decisión de cuya justicia duda hoy pero que fué irreversible. Se protege del desempleo trabajando en radio-revistas: primero con todos los Pinzón en "Telestrella" (en "La Voz de Bogotá"); des-

pues con el periodista y amigo Alvaro Leal Gamboa en "La Hora Veintiuna" (en "1.020").

El publicista Emilio Serrano le ofrece la dirección de un microprograma de cine documental sobre el país para t.v. Viaja once meses con el camarógrafo Alfredo Corchuelo, mientras sus hermanos Roberto y Germán montan, escriben textos y musicalizan. Durante 180 días consecutivos, todo el primer semestre de 1967, y por medio de RTI, salen al aire los programas que conforman "Aventura Colombiana".

1968-1969 Realiza, para la Sociedad Colombiana de Arquitectos, el documental "Claustros de la Nueva Granada". Para Colsubsidio "Un Reto den-

tro del Gran Reto". Para Ecopetrol, el medio metraje "Esfuerzo de Colombianos".

1972 Tras una frustrada experiencia como empresario de televisión (aventura emprendida como de costumbre con todos los Pinzón), dirige un programa semanal filmado para ese mismo medio: "Colombia Viva" (en compañía de su hermano Roberto, de Alfredo Corchuelo, Alvaro Velásquez y Jaime Ortíz), que obtiene el premio "Ondra" al mejor programa de la televisión colombiana en 1972.

1974-1975 Se dedica al cortometraje de sobrepeso y, por primera vez, sobrevive gracias al trabajo como profesional del cine (desde luego, siempre bajo contrato). Conquista

Julio Eduardo, Carlos, Roberto, el pintor Rafael Penagos, Herbert, Germán



una libertad básica en la elección de los temas. Pero la aguda presión o la escasez de recursos del productor de turno desembocan siempre en plazos mínimos y perentorios para el rodaje y para cada una de las etapas posteriores.

Durante las dos últimas semanas de 1974 y las dos primeras de 1975 dirige y fotografía cinco documentales: **"La Patria de la Soledad"**, en Aracataca; **"La Otra Venecia"** y **"Reflejos en el Agua"**, en la Ciénaga Grande de Santa Marta; **"Fin de Fiesta"** y **"Por los Siglos de los Siglos"**, en Cartagena. Todos se hacen con una cámara Bolex de 16 mm, un zoom, un lente angular y un trípode; el montaje de la imagen, con ayuda de un viejo proyector Kodak .

1976 Dirige y fotografía los cortometrajes para sobreprecio **"A las Cinco de la Tarde"**, **"Manos a la Obra"** y **"Ramón Vásquez"**

1977 Dirige y fotografía los cortometrajes para sobreprecio **"El Carro del Pueblo"**, **"Eso que está ahí respirando"** y **"Armando Villegas"**.

1978 Dirige y fotografía los cortos para sobreprecio **"Colombo"** y **"Los Nuevos Maestros"**. Realiza para el Plan de alimentación y Nutrición (PAN) el corto

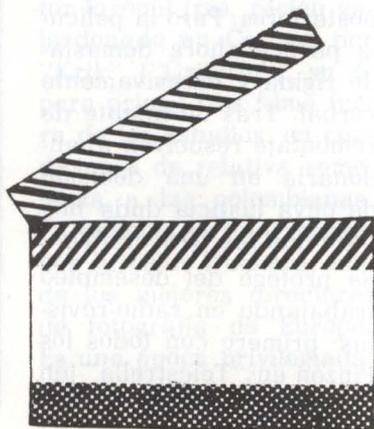
"El Pan de Cada Día" que se exhibe más tarde como sobreprecio. Dirige y fotografía el corto **"Donde Manda Capitán"**.

1980 Fernando Gómez Agudelo, presidente de RTI, lo llama para crear Dinavisión, empresa productora de cine filial de la primera. Para Dinavisión dirige **"La Abuela"** adaptación de una telenovela del mismo nombre de gran éxito. La película fué estrenada el 9 de Abril de 1981 y según datos de Focine llevó ese año 632.000 espectadores a los teatros y recaudó \$22'636.958.

1981-1982 Obtiene un préstamo de Focine para filmar **"Pisingaña"**. Se trata de una adaptación hecha por el mismo autor de **"El Terremoto"**, ganadora en 1966 del Premio Nadaísta de Novela, en el Festival de Vanguardia de Cali. Veintiocho años después se cumple una promesa hecha por dos hermanos adolescentes. En efecto, novela y guión son escritos por Germán Pinzón; dirigirá Leopoldo. La película se filma entre Julio y Agosto de 1982, sin censuras ni interferencias. Termina de montarse en noviembre. Aunque descrece de la familia patriarcal monogámica, dos grandes amores lo han lanzado al despeñadero. La primera **"Célula Familiar"**, formada con María Mercedes

Escobar, dejó dos hijos profundamente amados: Leopoldo (1972) y Andrea (1976). La segunda, con Sandra Fabiola Lozada, se consumió más rápidamente en su propia, apasionada combustión. Una desmesurada nostalgia denuncia su obstinada vocación de amante.

1983 La carencia de una fortuna personal y algunos, al parecer invencibles, artículos, parágrafos o incisos de la reglamentación de Focine amenazan con frustrar definitivamente la conclusión de **"Pisingaña"** -paralizada todo el año-, y su exhibición pública. Amenazan también, debido a la condición de deudor moroso de su director, con detener cualquier otro proyecto. Más allá de la improbable factura, su hermano Germán y él planean dos largometrajes: uno sobre un doble secuestro, otro sobre los últimos días de un viejo que podría ser su padre.



Entrevista a Leopoldo Pinzón



Pinzón en el rodaje de "Colombo".

Cinematografía: La Patria de La Soledad es el más logrado de sus cortos no solo por su impecable factura sino por su indudable valor documental.

Leopoldo Pinzón: Sí, es verdad esta condición de documento, de testimonio. Por lo menos esa fue la intención que tuvimos al hacerlo, dejar un documento donde otros encuentren lo que el tiempo está arrasando. También era rendir un homenaje al más importante y significativo de nuestros escritores, y al mismo tiempo volver a las fuentes de su literatura. Fuimos a encontrar lo que ya estaba escrito, lo que habíamos leído en sus libros: su pueblo, los alcaravanes de ojos enormes, sus almen-

dras, sus calles polvorientas, su calor apabullante, sus bananeras y la propia casa del escritor que encontramos arrasada quizá por la misma catástrofe con la que termina "Cien Años de Soledad." Nos acercamos a todo esto con una intención poética, no queríamos hacer un corto periodístico, ni informativo, era simplemente lograr unas imágenes que nos transmitieran esa atmósfera de desamparo y soledad que está presente en sus libros. La única parte informativa que incluimos fue ese antiguo documento donde consta que Macondo existía como nombre y como límite de un pueblo. Nos parecía un dato curioso, interesante.

C.: "Fin de Fiesta" es un

corto sobre la tauromaquia . .

L. P.: Sí, el corto responde a una afición personal. Durante algunos años fui muy aficionado a las corridas de toros, iba mucho, además aprovechando la condición de mi hermano Carlos que era un aficionado de mucho prestigio y siempre recibía pases de los toreros y las empresas, uno de los cuales terminaba siendo mío. Pero bueno, esto es lo anecdótico. En el fondo está lo que es la tauromaquia misma como una ceremonia heroica y simbólica al mismo tiempo, y esto, el reconocimiento de este significado secreto del asunto, te hace ver el toro de un modo diferente. Siempre me impresionó y me atormentó la muerte del toro, incluso he pensado hacer un documental, no se si algún día lo haré, donde se vean solamente los últimos instantes de su agonía. "Fin de Fiesta" es un poco encontrar el verdadero personaje de la corrida, el toro.

C.: El corto fue filmado en Cartagena . .

L. P.: En la ganadería de Aguas Vivas. Encontramos un ejemplar que reunía características extraordinarias y lo seguimos durante varios días para ob-

servar de cerca el proceso de estos condenados. La corrida que se ve en la película resultó un desastre, pero el toro se comportó con tal dignidad que nos sirvió para establecer un paralelismo poético entre la vida de "Rompelindes" y la de tantos hombres a los cuales se les impide un destino grande y hermoso. La frustración de este toro que hubiera podido ser grande, quiso ser también el símbolo de la frustración humana.

C.: No conozco "Reflejos en el Agua," de qué se trata?

L. P.: Es otra parte de la Ciénaga Grande. Cuando llegamos allí filmé sin tener en cuenta de una manera precisa lo que iba a resultar, es decir, si iba a salir un corto o si iban a salir dos, simplemente registré la mayor cantidad de material posible. Cuando regresamos, descubrimos que se había filmado muchísimo y por una razón que no sé si en el fondo sea justa, el productor sugirió que editáramos dos cortos. Entonces organizamos el material en dos partes; por un lado, hicimos una introducción de orden poético partiendo de esa condición paradisiaca que tiene la Ciénaga, con sus ríos transparentes, la abundancia del pescado y de las ostras, sus paisajes magníficos, es decir una visión de la Ciénaga



Teresa Gutiérrez como Brígida y Jaime Saldarriaga en el papel de Hernancito.

tomada en conjunto. La segunda parte, tú la debes conocer, es el corto "La Otra Venecia"; enfrenta la otra cara de la verdad no exenta de poesía pero fundamentalmente dolorosa, la vida de las personas de la Ciénaga.

C.: Por qué le interesó esa comunidad de Ciénaga Grande?

L. P.: Por casualidad yo había estado allí alguna vez y me había impresionado la belleza del lugar. Es uno de los más extraor-

dinarios del país. Tu encuentras esta gente que vive en el agua, en casas enclavadas en el agua donde los niños aprenden a remar antes que a caminar, van a la escuela en canoa y todo esto te sugiere una poesía única. Pero está lo otro, el terrible grado de miseria y explotación que viven. "Reflejos en el Agua" terminaba mostrando una situación bastante interesante, la ausencia de propiedad privada sobre el agua de la Ciénaga. Los miembros de la comunidad trabajan pa-



La familia espera la muerte de la abuela

ra todos; pero cuando ingresan los intermediarios y con ellos las relaciones mercantiles, comienza para ellos el drama de la explotación y la miseria. Mostrar ésto, denunciarlo, fue también una motivación básica para realizar este trabajo.

C.: La misma intención se siente en cortos como "Colombo," "El Carro del Pueblo" y "El Pan de Cada Día." Todos son crónicas de la miseria . . .

L. P.: Sí, y de alguna ma-

nera yo siento cariño por ellos, porque de todos los que hice para el sobreprecio, son los más consecuentes con mi manera de ver y de pensar el mundo. Yo siempre he tenido una sensibilidad abierta a los problemas sociales, me impresionan en parte porque yo también he padecido el hambre y la pobreza y en parte porque después he ido entendiendo poco a poco el origen social y económico de ellos y me he rebelado contra eso. También mi propia vida ha sido contemporánea de o-

tras por las cuales siento admiración y respeto, no sé, pienso en el Ché, en La Chiqui y en todos los que han luchado por la esperanza de un mundo mejor. Ellos me han marcado, me han ido mostrando posibilidades a las cuales he querido responder desde mi oficio, desde el cine que yo hago.

C.: Su cine entraría entonces en una definición de cine político?

L. P.: No, yo no creo en

las definiciones y creo que imponer definiciones al cine es inútil. Yo pienso mi cine como profundamente comprometido con la realidad sociopolítica que me rodea, como una respuesta vital a una serie de inquietudes que tengo como hombre y como realizador. Pero nunca me he propuesto hacer un cine político en el sentido en que en Colombia entendemos la palabra "político", ni le exijo a nadie como una condición indispensable que lo haga.

C.: Estas inquietudes de que me habla, o más bien una actitud ética e ideológica frente a su trabajo, le planteaban problemas o le sugerían alternativas de método? Una cosa es emplazar una cámara y dejar que pase la realidad delante y otra es investigar un poco acerca de esa realidad...

L. P.: Esta es una observación muy interesante porque nos pone frente a la realidad del trabajo. Yo no niego la validez del método que propone realizar una investigación previa antes del rodaje, algo así como un trabajo de campo. Recuerdo que esa alternativa fué muy discutida en los primeros años del sobreprecio a la luz de los trabajos de Mayolo y Ospina y especialmente de Jorge Silva. Un método que garantiza una

mayor cercanía con los temas que quieres tratar cinematográficamente. Pero en mi caso no funcionó así, en parte por las enormes limitaciones que tuve que enfrentar en mi trabajo que me afectaban profundamente. Con frecuencia, y te lo digo, en cortos como "La otra Venecia" o "Colombo," sólo tenía tres días para el rodaje y en ese lapso es imposible conocer desde dentro los problemas de la gente, sus inquietudes, adoptar su punto de vista.

C.: Entonces era emplazar la cámara y organizar el sentido de esa realidad en la sala de montaje?

L. P.: Pero es que yo no considero que este método sea necesariamente fallido. Busqué una forma de enfrentamiento similar a la de un cronista que de alguna manera se despoja de la piel y se enfrenta en carne viva a la realidad para que ésta lo sorprenda. Como yo soy el fotógrafo de mis cortos, se me facilitaban las cosas. Colocaba la cámara y registraba lo que más me conmovía en uno u otro sentido. Aunque a mí me parece válido el método de salir a la calle con una cámara y encontrar una realidad sin necesidad de traducirla, porque la realidad en sí misma tiene un enorme potencial como lenguaje,

como denuncia y no necesitas modificarla porque es en sí misma una presencia estética, social y filosófica. Yo recuerdo los planteamientos de Zavattini de salir con una cámara a la calle y detenerse frente a la primera cosa que produzca en tí un interés, que responda a algo que te atrae. Lo más importante me parece el punto de partida, tu concepción del mundo que te permite examinar con honradez los problemas.

C.: Pero entonces, el cine mismo como lenguaje qué aportaría.

L. P.: Me parece que aporta mucho. En primer lugar la posibilidad de una poesía. En "El Carro del Pueblo" no quedó mucho para darse cuenta de esto, pero podrás ver que las atmósferas y la luz que acompañan los acontecimientos, van más allá de un puro enfrentamiento fotográfico basto o empobrecido. Por otra parte me parece que la vida de esta gente, las imágenes de los niños con los carros por las calles, en medio de ambientes de amaneceres grises llenos de humo, tienen en sí mismas una poesía, que me parece que el cine puede examinar y ponerla delante de los ojos al hombre común y corriente que se niega o no puede verla en su cotidiana-



Roberto y Leopoldo Pinzón en La Ciénaga



"Pisingaña"



Teresa Gutiérrez, Leopoldo Pinzón y Jorge Ruiz en rodaje

nidad, y mostrársela con todo lo que tiene de horror y de grandeza.

C.: Cómo llegaron a realizar el "Carro del Pueblo"?

L. P.: Esta fué una experiencia interesante. Un grupo de muchachos que estaba terminando su bachillerato en un colegio del sur, hizo espontáneamente una película que parecía extraída de un drama de Vargas Vila. La película despertó la curiosidad de un cronista de "El Espectador", quien les hizo un reportaje sobre cómo nació en ellos el deseo de hacerla y cómo la hicieron. Cuando fueron entrevistados los muchachos preguntaron por alguien que pudiera ayudarlos a profundizar sus conocimientos en cine, y por una razón que siempre he ignorado, les dijeron que tal vez yo sería la persona indicada. Uno de ellos es Jorge Rintá quien trabaja conmigo desde entonces. Empezamos a trabajar juntos y yo les sugerí varios temas para que investigaran. Había una posibilidad, las personas que cumplen el oficio de animales de tracción, las que cargan mercados, trasteos, en fin. Pero fué muy difícil sobre todo porque no pudimos acercarnos a ellos. Frente a donde yo vivía, aquí en la carrera octava con calle veintidos, se estacionaba uno de esos

carritos de ruedas esféricas que además tenía dos carros adicionales y un día me encontré con una familia entera que se estaba levantando de uno de ellos. Era una familia numerosa, con sus mascotas, tortugas, perritos. La casualidad los había puesto ahí como una presencia cotidiana, y decidimos trabajar este tema tratando de desentrañar la importancia que tienen estos carritos para muchos habitantes de la ciudad. Comenzamos a preparar el trabajo, observando la ciudad por las zonas donde funcionan estos carritos, por ejemplo las zonas donde se concentran los vendedores ambulantes. Después nos fuimos a los barrios de invasión donde transcurre buena parte de la película.

C.: Las personas que aparecen en imagen sabían que estaban siendo filmadas?

L. P.: En algunos casos, por ejemplo, la familia. Yo les pedí permiso, porque no sabía si querían o no que fueran registrados. Lo mismo en el caso del carro grande que servía para llevar agua a las casas de los barrios de invasión. Ellos se habían robado o habían conseguido una llave que les permitía abrir los hidrantes de donde sacaban el agua y de pronto el hecho de ser filmados

les podría traer problemas de orden legal o cosas por el estilo. Ellos me autorizaron y entonces los filmamos desde que abren el hidrante, cargan las canecas, y retornan al barriecito para dejar el agua en las casas. En otros casos llegábamos a un lugar donde sabíamos que iban a pasar estos carritos y cuando pasaban registrábamos la acción.

C.: La fotografía de este corto es bastante granulosa.

L. P.: Este corto es como una especie de hijo paralítico, de hijo deforme porque sufrimos mucho con él. Primero para conseguir la financiación para hacerlo y después todos los problemas que tuvo con los laboratorios. Filmamos en un material reversible con tan mala suerte que en el laboratorio en Miami botaron el original de la película, entonces tuvimos que ampliar sobre un copión que por fortuna no se encontraba en tan mal estado. Por eso esa fotografía tan extraña, tan desvaída y tan granulosa que se convirtió en parte de lo que esas personas eran. Me parece que tiene la misma pobreza y el mismo tono de la vida que refleja.

C.: "Por los Siglos de los Siglos" y "Donde Manda Capitán" tienen problemas fotográficos y de laboratorio. La primera está sobreex-



Anita del Val en "Pisingaña"

puesta y la copia que pudimos ver es una copia lavada. El segundo está subexpuesto en algunas secuencias.

L. P.: El caso de "Por los Siglos de los Siglos" es un abuso mercantilista del productor. La película fue filmada en material reversible y también el laboratorio en Miami extravió el original. Pero en este caso teníamos un pésimo copión, verdaderamente lamentable, lavado y era muy dramático porque esta película tenía su máxima significación en la fotografía. A pesar de que yo me opuse todo el tiempo se hizo una ampliación sobre este material y nunca podré explicarme cómo pudo superar los problemas de la



July Pedraza.

Junta de Calidad. Sin mi conocimiento se envió la película a la Junta e ignoro a través de qué racionalización inconcebible se le pudo dar la clasificación de 1A y ser exhibida. En "Donde Manda Capitán" el problema es de otro orden. A mí me gusta mucho la fotografía de este corto porque creo que se trata de un verdadero experimento. Las escenas nocturnas, los flashbacks donde se muestra el asesinato del muchacho tienen un tono oscuro y denso, deliberadamente buscado. Teníamos una película de 100 Asa que forzamos a 400. Pero una nueva crisis de producción incidió en la calidad. Como no había dinero mandamos revelar e hicimos un copión, y como no

fué posible pagar todos los gastos, el encargado de hacer los contactos con los laboratorios en N.Y., entregó el copión pero se guardó los negativos. Después se fué del país y vendió su negocio a otra persona, quien accidentalmente vió las cajas y resolvió guardarlas. Cuando conseguimos dinero para terminar el corto empezamos a buscar los negativos y por pura casualidad los encontramos. Pero el material estaba bastante dañado porque parece que hubo una lluvia intensa o una inundación que los afectó. Por eso en ciertos sectores de la película aparece como una titilación, unas manchas que corresponden a los sectores donde la emulsión fué devo-

rada por los hongos.

C.: Por qué, al menos en los cortos, nunca utilizó sonido directo?

L. P.: Porque no teníamos recursos para llevar un sonidista; trabajábamos con un equipo mínimo, mis hermanos Roberto y Germán que actuaban como consejeros, el productor y Fredy López mi asistente de fotografía. Pienso también que en ese momento yo no manejaba correctamente el problema del sonido. No es que despreciara la banda sonora, pero pensaba que era posible trabajar el sonido por fuera del rodaje, producirlo en el laboratorio. Ahora lamento mucho no haber trabajado con sonido directo, porque ésto incidió en el clima, en la atmósfera de esas películas.

C.: Sí porque el sonido directo, se sustituye invariablemente por música sinfónica que produce la sensación de artificio. Por ejemplo mientras la imagen muestra uno de estos miserables del mundo, en la banda sonora se escucha Beethoven.

L. P.: La utilización de la música sinfónica obedece a otro criterio que responde a la naturaleza de la música misma. La música tiene una capacidad expresiva extraordinaria que nosotros con frecuencia no logramos comprender pero que sentimos. Es algo así como la ca-

pacidad evocadora de un mundo mejor, un mundo que trasciende la precaria cotidianidad del hombre; y tu ves que los grandes músicos como Brahms o Beethoven han logrado hacer entrever con su música, su arte, esta posibilidad negada. Considero que en este sentido, la música le aporta una nueva significación a la imagen y lo que busqué siempre al emplearla fué enriquecer las posibilidades de las imágenes registradas por la cámara.

C.: La misma sensación de artificiosidad me producen los textos de sus cortos. Con frecuencia me parecen que operan como sustitutos de la imagen. Por ejemplo "Por los Siglos de los Siglos" es un corto sobre las murallas de Cartagena que se limita a intercalar planos generales de las murallas con planos detalles. Las imágenes tienen la frialdad de las tarjetas postales y toda la fuerza expresiva se apoya en un texto que nos habla de la gloria de la ciudad, de su ilustre pasado.

L. P.: En un sentido puede ocurrir lo que tú dices. Cuando terminé mis primeros cortos me sentía satisfecho con la función de los textos en el conjunto pero a medida que pasó el tiempo, encontré una tendencia excesiva a enriquecer la imagen mediante la utilización de textos; de enriquecerla, más que de reemplazarla o

complementarla. Un texto que tenga una significación artística en sí mismo, se incorpora como valor artístico a lo largo de la película. Por ejemplo, si tú hubieras podido ver una buena copia de "Por los Siglos de los Siglos," habrías encontrado que la imagen trataba de penetrar en las piedras de las murallas, trabajando íntimamente la argamasa en todo lo que tenía de significación plástica e histórica. Mientras conducíamos la imagen cuya condición esencial era evocadora y puramente poética, le dábamos al texto la tarea de informar y de aportar elementos que no queríamos involucrar en la imagen.

C.: Los textos se escribían sugeridos por las imágenes ya montadas?

L. P.: Invariablemente he utilizado el método de editar primero y escribir después. Esto tiene que ver con el método de trabajo. Nunca tuve oportunidad de investigar primero un asunto y después diseñar un tratamiento cinematográfico.

C.: Tiene usted algún interés particular en la pintura? Se lo pregunto porque ud. dirige después varios cortos sobre pintores.

L. P.: Más que interés: una cierta cercanía. Roberto mi hermano es pintor. Bueno también un interés, no quie-



Valla publicitaria de "La Abuela" en la calle





ptima con calle 24.

Colas para ver "La Abuela" en el teatro "El Cid, Bogotá, 1981



ro decirte con ésto que sea un hombre culto, pero el arte y la creación en general siempre me han interesado. También los hice porque me parecía importante utilizar el corto de sobrepeso que iba a ser visto por una cantidad considerable de espectadores, para establecer un puente entre ellos y la obra de arte de la cual están tradicionalmente aislados. Y tal vez, para contribuir a la formación de un archivo útil para el futuro.

C.: Por qué eligió estos pintores?

L. P.: La elección fué hecha de una manera un poco anárquica, porque en realidad el productor intervenía con sus propios gustos. A Salvador Arango llegamos por casualidad porque nosotros no lo conocíamos. Quien lo conoció primero fué Ernesto Ardila el productor pero después, cuando entramos en contacto con él, nos acercamos a su trabajo, a su escultura y nos dimos cuenta que realmente era una persona muy valiosa. A partir de este trabajo común se dió comienzo a una amistad que todavía perdura.

Ramón Vásquez fué elegido también por el productor. Era un muralista muy estimado en Antioquia y sin embargo desconocido en el resto del país. Tuvimos muchas dificultades al hacer



Consuelo Lizardo en "Pisingaña"

este corto. Lo de siempre, un tiempo mínimo de rodaje que nos impidió estar más cerca de él, y por eso lo que podían ser los valores humanos de este personaje se convirtieron en simples anécdotas alrededor de sus aficiones. No estoy seguro del valor artístico de su pintura y espero que Ramón me perdone por ésto. Villegas fué tal vez la experiencia más interesante.

C.: Cuando se trata de mostrar el aspecto humano, en concreto la vida familiar de los pintores, Arango leyendo cuentos con su mujer y sus hijos, Vásquez practicando esgrima con sus hijos, Villegas en el jardín familiar con su mujer y sus hijos, éstas escenas resultan rígidas, faltas de convicción, la cámara se siente todo el tiempo.

L. P.: Sí, creo que tienes razón y creo que se debe a mi falta de convicción frente a esa situación familiar. Yo no creo en la institución de la familia, me parece que la felicidad familiar es siempre falsa. Tengo una gran autocritica con estas escenas, pienso que debieron ser suprimidas pero no tuve valor de hacerlo sobre todo por los pintores que deseaban aparecer con su familia. Hoy considero que fué una falta de rigor.

C.: En general trabajaban uds. de acuerdo a un diseño de producción?

L. P.: No. Si había dinero, es decir, si el productor de turno quería dar una determinada cantidad de dinero para hacer un corto, calculábamos en qué podíamos invertirlo y en qué tiempo podíamos hacerlo para que

el productor obtuviera algún beneficio.

C.: Normalmente cuál era el costo de producción?

L. P.: Yo no recuerdo exactamente pero creo que se hacían con 200.000 pesos.

C.: Todos recibían remuneración por el trabajo?

L. P.: Cuando hicimos los primeros cinco cortos en la Costa Atlántica, se formó una especie de sociedad en la cual no recibíamos salarios sino algunos anticipos en vista de posibles ganancias. Pero estos cortos padecieron gravemente y estuvieron detenidos un año entero. Después de la filmación se enviaba a revelar el material, se sacaba un copión y ahí se acababa la plata. Teníamos en la oficina un viejo proyector, una

joya de los años 30 que nos sirvió para hacer el montaje a base de cortar pedacitos y volver a mirar. Después se hizo alguna corrección en moviola, pero el noventa por ciento del montaje se hizo así. Después tuvimos que esperar hasta que el productor volvió a interesarse en los cortos o tuvo dinero para terminarlos. Entonces, al final, nuestra famosa sociedad se convirtió en una camioneta que nos entregó el productor por el trabajo en los cinco cortos. Pero las personas que no hacían parte del equipo de coproducción, en concreto Fredy López, recibieron su salario. Después de esto, en los cortos sobre pintores, donde las condiciones económicas fueron mucho más favorables, se recibieron salarios por dirección o salarios globales pero siempre muy bajos.

C.: Qué aspectos positivos encuentra ud. a su trabajo como realizador de sobreprecios?

L. P.: Creo que fué importante en ciertos sentidos. Para mi oficio de fotógrafo por ejemplo. Pocos saben entre nosotros que soy fotógrafo y que todo el trabajo realizado me ha servido para apoderarme de un conocimiento en este campo que me ha sido muy útil especialmente para mi trabajo en la dirección de largos. También ha sido muy importante desde el punto de

vista de la formación de un equipo de trabajo. Surgió Fredy López, un operador de cámara muy profesional y con miras a convertirse en un excelente director de fotografía. Jorge Rintá se ha destacado como fotógrafo y como asistente de dirección. El empezó siendo mi asistente en fotografía y montaje hasta llegar a convertirse en mi asistente de dirección en los dos largos que he hecho. Otro asistente y futuro guionista es Ricardo Suárez. En producción surgieron personas como Efraín Gamba y Abelardo Quintero quienes quizá sean los que mejor dominan la producción entre nosotros. Este es el saldo a favor pero en general siento una sensación de frustración con esos cortos, una sensación que depende fundamentalmente de las dificultades que tuvimos que encarar para la realización del trabajo.

C.: Pero esa sensación de frustración es más colectiva, toca de cerca buena parte de los realizadores de sobreprecio.

L. P.: Sí, es verdad, en este sentido no me pertenece a mí solamente. Pero hay que hablar claramente de ella y aceptarla, y reconocer también que en buena parte depende de una tendencia complaciente con situaciones que no son concretamente el cine: el problema del dinero, de la improvisa-

ción, de las concesiones que se hacen a los productores. Espero que esto se modifique en lo futuro porque es importante que la gente joven que empieza a hacer cine encuentre un camino que no esté sembrado de obstáculos idiotas; los obstáculos estéticos e ideológicos son importantes y hay que enfrentarlos. Pero el pequeño obstáculo económico, mercachifles metidos a cinematografistas, es un obstáculo que no tendríamos que haber enfrentado nunca.

C.: Por qué acepta dirigir "La Abuela"?

L. P.: Después del éxito de televisión de "La Abuela"; Fernando Gómez encontró interesante el proyecto de llevarla al cine porque podría atraer grandes cantidades de público, fenómeno que repercutiría positivamente en el cine colombiano, y por esto mismo podría ser productiva económicamente. Yo estuve tres meses pensando si dirigía o no "La Abuela" porque me daba escalofrío el tratamiento cinematográfico que se le daba al tema, me parecían catastróficos el esquematismo y el maniqueísmo del argumento, pero al mismo tiempo era la primera oportunidad que se me presentaba de hacer un largometraje, y esa es una oportunidad que hay que pensar dos veces antes de rechazar, sobre todo en un país donde hacer



July Pedraza

un largometraje puede significarte toda la vida. Yo dirigí "La Abuela" a los treinta y nueve o cuarenta años, cuando a esa edad en otras partes del mundo la mayoría de los cineastas ya han dirigido varios largos. Por esta razón, le pedí perdón a mi parte más profunda de cinematografista y en nombre de esta experiencia acepté la dirección.

C.: Cuál fué su participación en la elaboración del guión?

L. P.: Ninguna. Recibí el guión hecho por Julio Jiménez que mantenía las líneas básicas de la telenovela y consistía básicamente en anotaciones de diálogos y de los lugares donde esos diálogos transcurrían. Acepté dirigir sobre esa base pero cambié los diálogos porque me parecieron inmanejables. Los diálogos de te-

levisión son extrañísimos, utilizan un lenguaje que no se sabe de dónde sale pero en todo caso no utilizan el lenguaje de los seres humanos. Esa es una de las razones de la pésima actuación de nuestros actores de T.V. porque cuando hablan no pueden transmitir ningún sentimiento.

C.: Por qué no intervino en el guión?

L. P.: Básicamente por un compromiso adquirido. Me había comprometido a llevar adelante la versión cinematográfica de una telenovela y eso impedía hacer modificaciones de fondo. Cambié el final porque me parecía insostenible. El final no era el de la telenovela, pero equivalía en sus líneas generales.

C.: Ese final es completamente absurdo, además de

ser ideológicamente peligroso. La película desarrolla personajes esquemáticos y maniqueos como ud. dice, pero que no están exentos de significaciones ideológicas y culturales bastante comprometedoras. "La Abuela", una mujer castradora, autoritaria hasta el despotismo, se aproxima a una representación del poder y de la autoridad. En contrapartida su familia es la víctima de una dominación. En un momento la familia parece rebelarse contra esta situación y viene toda la locura por hambre de la Abuela, su traslado al sanatorio y el accidente donde perecen todos los miembros de la familia. Llegamos al final y sucede esa extraña resurrección de la Abuela, como si el poder y la autoridad se instalaran en el terreno del mito, sobreviviendo aún a la muerte.

L. P.: El accidente era parte esencial del argumento y la resurrección de la Abuela también estaba previamente establecida. Pero creo que este final es consecuente con la dinámica de la rebelión ocurrida en el seno de esta familia. La intención de rebeldía acontece si tú recuerdas bien, cuando quieren apoderarse de la riqueza de la Abuela para empezar a vivir como ella, es decir, quieren destruir un poder para reconstruirlo en los mismos términos. Pienso que no es con rebeliones así que el poder y la

autoridad pueden ser destruidos. Por eso me pareció razonable la muerte de esos rebeldes tan incapaces y me pareció interesante también que la Abuela sobreviviera a partir del absurdo, que fuera rescatada de su soledad y su impotencia justamente por unas monjas, que simbolizaban allí el poder de la religión. La institución represora sobrevive y continúa mandando con ayuda de una parte fundamental del poder, la religión.



July Pedraza

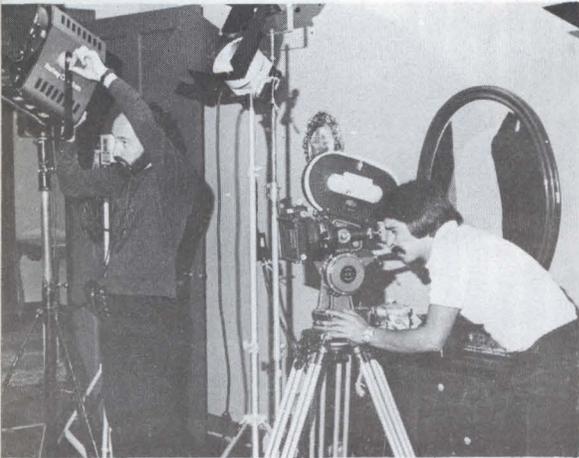
C.: Hay otro personaje cuyo esquematismo conduce a una visión reaccionaria y moralista de la juventud. Hernancito, el nieto, el personaje más joven de la película, está tratado como un libertino, vago y drogadicto para hablar con el vocabulario propuesto por la película. Sin embargo, Hernancito es el aliado incondicional de su abuela.

L. P.: Entre él y su abuela hay como una especie de alianza de las fuerzas del mal. Pero es que ésta es una historia que trata de complacer las deformaciones que la televisión y en buena parte el cine producen en el espectador. A través de la televisión y el cine se trata de impedir que la gente tome conciencia de su situación para que asuma valores que no le pertenecen y que son realmente instrumentos de la dominación. Me parece

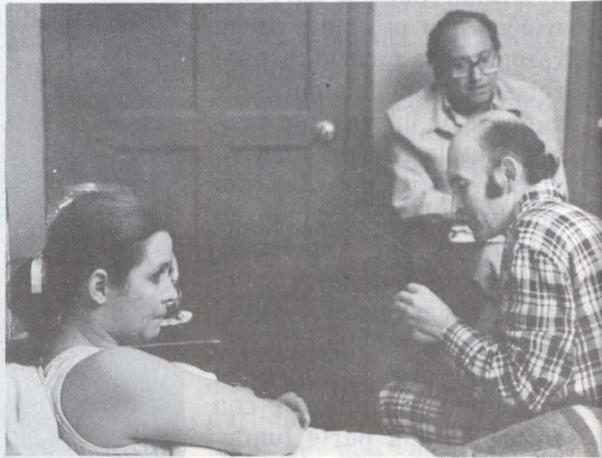
que el tratamiento de los personajes de "La Abuela" responde a estos principios y por eso la película defiere valores como la autoridad suprema, "las buenas costumbres", "la patria potestad", etc. Desde luego no me identifico con eso en lo más mínimo y por eso no puedo hablar profundamente de los personajes porque son ajenos a mí. El problema más grave que tuve siempre y quizá el verdaderamente grave fue ese terrible divorcio con la historia que contaba porque sabía que solo estaba expresando una fracción muy pequeña de mi mismo. Mi participación en la dirección se limita al control de la parte puramente formal, y de la parte técnica.

C.: Este divorcio entre Ud. y la historia no hacía muy difícil la dirección de actores?

L. P.: Sí porque cuando los personajes escritos en los guiones carecen de una verdadera profundidad, dirigir estos fetiches y convertirlos en personas actuantes es muy difícil. El problema fundamental era como te digo, el artificio de la historia que le comunicaba a toda la película una atmósfera ficticia. También al hecho de que casi todos los actores eran actores de televisión, un medio absolutamente mediatizado y mediocre, donde nunca tienen la posibilidad de crear un personaje porque siempre están improvisando. Cuando me enfrenté a ellos me di cuenta que en algunos casos, había material humano que podía responder perfectamente, por ejemplo Teresa Gutiérrez que es una mujer de alta sensibilidad. Entonces a partir de ese material de base y aplicando algunas de las viejas y



Jorge Ruiz y Willson Sastre en el rodaje de "La Abuela"



Pinzón dirigiendo a Barbosa y a Judy Henríquez

conocidas normas de dirección de actores, conseguí diseñar unos personajes que respondieran a la historia, pero insisto que era muy difícil que se desprendiera calor de ellos porque desde el guión resultaban completamente estereotipados.

C.: Son especialmente malogrados el personaje del Nieto y el hijo Mayor, Benjamín.

L. P.: El personaje de Hernancito tenía un doble estereotipo, el del personaje dado por el autor del libreto y el del asumido por el actor con el cual se había identificado y nadie pudo modificar. Estoy en desacuerdo con tu concepto sobre el personaje de Benjamín, el hijo mayor, a mí me gusta mucho como se desempeñó Barbosa, incluso a través de esa experiencia se afianzó la idea de que él fuera el protagonista de "Pisinaña".

C.: Qué fuentes utilizaron para hacer la reconstrucción de las escenas del 9 de Abril?

L. P.: Se emplearon distintos documentos que sobrevivieron a ese momento, fotografías, informaciones periodísticas y también algunas filmaciones hechas por fotógrafos ocasionales que estaban guardadas en los archivos de R.T.I. Jorge Rintá hizo la investigación previa y reconstruyó el ambiente de la época, para preparar el rodaje de la escena del cementerio que es en mi opinión una de las más válidas de la película. Esta secuencia tuvo la enorme ventaja de ser tratada fuera de contexto, en este caso la mujer que viene en busca de su hijo, no es el estereotipo de la abuela, sino una mujer que padece el dolor y la angustia de la pérdida de su hijo que son elementos reales y por eso la escena consigue una autenticidad y una capaci-

dad de convicción.

C.: Por qué escogió a Jorge Ruiz, un director de fotografía argentino?

L. P.: Ruiz vive desde hace muchos años en Colombia, no fué traído directamente para la película. En otro caso, tal vez hubiera mandado traer un director de fotografía porque pensaba, y ojalá me equivoque, que no teníamos un director de fotografía capaz de enfrentarse al trabajo que implica la realización de un largo. Yo quería ser muy exigente para que la película superara la improvisación y la torpeza técnicas que habían caracterizado al cine colombiano. Quise que la fotografía fuera elaborada en las mejores condiciones profesionales y ésto significaba trabajar junto a un director de fotografía en quien pudiera confiar. Yo conocía algunos trabajos de Jorge donde pude apreciar su calidad profesional. El ha-

bía sido realizador y fotógrafo de algunos cortos de sobreprecio, unos trabajos excelentes que me convinieron que era uno de los directores de fotografía más sólidos que hay entre nosotros.

C.: Nadie discute en este momento la necesidad de crear un público para el cine colombiano.

Pero hay otro aspecto sobre el cual sí creo que es necesario proponer una discusión y es si el esfuerzo por consolidar un mercado, una experiencia técnica, etc., etc., legaliza la existencia de películas culturalmente degradantes como "La Abuela."

L. P.: Cuando dices esto, no haces sino acentuar la contradicción de que hablamos antes. La única justificación que yo tengo respecto a La Abuela es haberla utilizado para llegar a un conocimiento más profundo de lo que es un largometraje. Yo no quise legalizar la parte ideológica, sino simplemente buscar una respuesta técnica desde el punto de vista formal. Pienso que fué un momento que viví conciente de no estar cumpliendo mis objetivos de cinematografista. Ahora, creo que muchas de las producciones recientes nuestras tienen un poco el problema de la Abuela, es decir, uno adivina detrás de las imágenes, la preocupación por el éxito económico

o la preocupación del director probablemente por el préstamo de Focine. Supongo que hay muchos directores ideológicamente sólidos que padecen también esta angustia de resolver el problema económico y se acomodan a este tipo de películas comerciales, mediatizando su visión personal del mundo y subestimando la capacidad de los espectadores para acomodarse a películas más inteligentes que de alguna manera enfrenten la realidad que viven. Tengo la esperanza de que a partir de "Pisingaña" sea posible encontrar en mi cine, mi verdadera manera de pensar, una actitud ética y estética consecuente.

C.: "Pisingaña" es una adaptación para cine de una novela de su hermano.

July Pedraza y Carlos Barbosa

L. P.: Sí, Germán y yo hemos estado juntos a lo largo de toda la vida, nos conocemos con una intimidad que no es frecuente, juntos conocimos el cine y lo vivimos y lo amamos juntos y por eso entre nosotros dos hay una identificación profunda en nuestros conceptos cinematográficos. Germán tiene hoy grandes autocríticas sobre su novela, porque tal vez debido a alguna inmadurez o a la urgencia con la cual se hizo, vista desde la perspectiva de hoy, no lo convence. A mí la historia, que había sido una historia real y vivida por seres humanos que nosotros conocíamos bien, me gustaba mucho; también el planteamiento general de la novela. Se me fue convirtiendo en una obsesión que me persiguió por años y la terque-



dad de esa obsesión me llevó a convencer a Germán para que hiciera una adaptación para cine. Se sentó de nuevo frente a la máquina de escribir e hizo una primera versión, tan larga que duramos diez horas leyéndola. La discutimos con un grupo de personas, con Ricardo Suárez, Jorge Rintá, Julio Roberto Pinzón mi sobrino que fué el gerente de producción de la película y así sucesivamente hasta que Germán logró la versión definitiva.

C.: La historia contiene elementos autobiográficos?

L. P.: Sí, desde luego. Por ejemplo los personajes del café somos un poco nosotros. Esta vida bohemia, las tradicionales borracheras de los fines de semana, el Club de Observadores de Mujeres paseando por la carrera séptima, el ambiente del billar, fueron parte de nuestra vida durante mucho tiempo. Los personajes que componen la familia, Jorge y Helena, creo que están presentes en todas las familias pequeño burguesas, pero también surgieron en parte de nuestra propia experiencia familiar. Una de las razones por las cuales elegimos este tema, es porque nosotros hacemos parte de ese mundo, de manera que estructurar los personajes no fue muy difícil porque los conocíamos en nosotros mismos.

C.: El guión articula dos historias, la de Graciela, una adolescente campesina emigrada a la ciudad víctima de la violencia, con la historia de un matrimonio de la clase media a partir del cual se propone un análisis de una cultura de clase.

L. P.: La película es un intento de denunciar la represión, la enajenación, la violencia activa y pasiva que nuestra sociedad ejerce sobre los miembros de la clase media y sobre vastos sectores de la población campesina. Es un intento de provocar, como lo señaló Germán, un sentimiento de rebeldía, de inconformidad frente a esas existencias que caen en el vacío.

C.: El guión a diferencia de la novela, hace un acento especial en el personaje de Graciela.

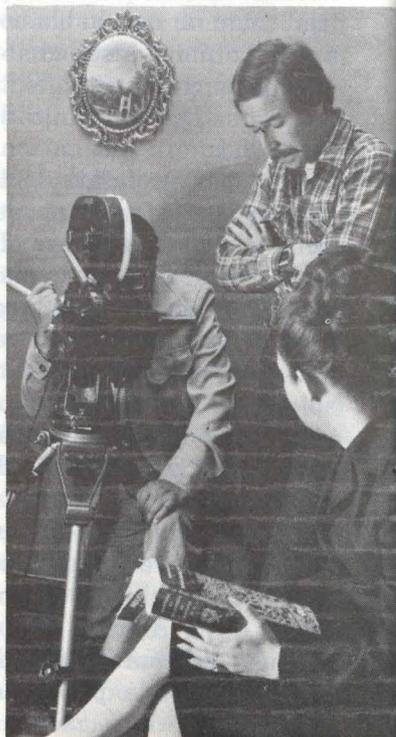
L. P.: En la novela, este personaje aunque es muy importante y catalizador de la historia, tiene menos presencia, física por lo menos. En la adaptación el personaje se nos fué creciendo en la medida que nos aclarábamos la necesidad de que la película hiciera una clara referencia a la violencia.

C.: Las escenas de la violencia, el asesinato del padre de Graciela y la posterior quema del rancho y su violación por los soldados, fueron filmados en La Vega



Jorge Ruiz, director de fotografía de la Abuela y Pisingaña.

En la cámara Leopoldo Pinzón



Cundinamarca. Esta decisión a que se debe?

L. P.: Básicamente por exigencias del guión. Era necesario encontrar una zona cafetera, porque en este país violencia y café siempre han ido juntos. Necesitábamos un terreno quebrado típico de clima medio, y un lugar solitario, aislado, porque era la atmósfera apropiada para expresar este clima de violencia. Queríamos hablar de una violencia contemporánea, de una violencia que aún hoy sigue existiendo. Las características del terreno hacían muy difíciles las condiciones de rodaje. La escena en la

cual Graciela es violada por los soldados, es uno de los 22 o 23 planos rodados ese día, durante el cual, tumbamos un puente, que mamos la choza y nos movimos alrededor de seis o siete kilómetros cuadrados. Al terminar el día la actriz no podía caminar, porque habíamos rodado varias secuencias en las cuales ella debía caminar con unas botas que le hicieron toda clase de ampollas.

C.: La actriz protagonista de Graciela es completamente desconocida entre nosotros.

L. P.: Esta niña es el mejor

golpe de suerte que tuvimos. Nosotros teníamos un contrato establecido con Nelly Moreno, pero a última hora se canceló. Esta película tenía una necesidad orgánica del desnudo y del contacto físico y ella no quiso aceptar esas condiciones. Nos quedamos sin actriz faltando cinco semanas para comenzar el rodaje. Dimos vueltas y vueltas hasta que la maquilladora de la película se acordó de July que había tenido un pequeño papel en "La Abuela." En esa época ella tenía doce años y a mí no se me ocurrió que hubiera podido crecer. Además ella es una especie de encarnación de la pureza y era muy difícil pensar este tipo de escenas con una niña así. Pero ella ama la actuación y tiene un padre que la comprende perfectamente, además son gente que no viene de la clase media, sino del lado obrero de la vida. Yo hablé con ella y con su padre y les conté minuciosamente la forma como estas escenas serían hechas y ambos estuvieron de acuerdo. Hay que agregar el detalle de que el padre fué uno de los principales motivadores y un apoyo en los momentos difíciles. Cuando se filmó la escena de la violación, ella estaba desnuda y era tocada burdamente por hombres que no conocía. Esto le produjo una situación traumática que su padre le ayudó a dominar.

"Pisingaña".



C.: En la película trabajó de nuevo con Jorge Ruz en la fotografía.

L. P.: En la experiencia con "La Abuela" nos volvimos muy cercanos. Confirmé su gran calidad profesional y su profundo respeto por el trabajo de dirección. El no tiene las características que hasta hace poco eran frecuentes en nuestros directores de fotografía, como ese afán de querer imponerse a la dirección posiblemente para superar complejos de inferioridad. Antes de la película hablamos largamente sobre el estilo de fotografía. Quería conseguir en las escenas de interiores en la casa de Jorge, el tipo de luz que hay en los interiores de las casas de las familias bogotanas. La luz que caracteriza una ciudad

donde no predomina el brillo del sol, más bien gris, más bien tamizada y desdibujando los objetos que tienden a ser oscuros.

C.: Se trabajó bastante la luz natural.

L. P.: Sí y reproducciones de luz natural para lo cual Jorge es un maestro. Muchas de las escenas que ocurren en el día fueron filmadas de noche. Trabajamos con la película Fuji 250 Asa porque era la de mayor sensibilidad disponible en el mercado y era la que mejor daba la textura que necesitábamos.

C.: Cuáles fueron los principales problemas de producción que enfrentaron .

L. P.: Tal vez el más crítico fué el sonido directo. No te-

níamos referencias muy concretas para calcular cuanto material se consumía en el rodaje. Es impresionante la cantidad de cinta que se pierde desde el momento de marcar la claqueta hasta el comienzo de la acción. Además el problema de la locación dificultaba bastante las tomas de sonido. Por ejemplo, duramos un tiempo considerable buscando una casa para filmar las escenas de Jorge y su familia, que quedara en un sitio por donde no pasaran aviones. Cuando estábamos filmando la última escena, de pronto pasó una avioneta y supusimos que iba hacia el aeropuerto de Guaymaral porque eran los únicos vuelos que ocasionalmente pasaban por ahí. Pero esperamos y esperamos y la avioneta seguía sobrevolando el lugar, hasta que logramos averiguar que estaban haciendo una fotografía aérea de ese sector de la ciudad. De manera que estuvimos dando vueltas toda la tarde alrededor de la casa sin conseguir filmar un solo plano.

C.: Esta película hace parte de los créditos especiales de Focine. A cuánto ascendió el préstamo.

Focine aportó 13'600.000.

C.: Uds. hicieron el aporte adicional?

L. P.: Ese es el problema que vive ahora la película.

Pinzón dirige a Chela Arias y a Oscar de Moya en "La Abuela".



En principio nosotros convencimos a algunas personas para que invirtieran dinero. Pero estas personas eran inteligentes y dijeron que invertirían cuando la película estuviera avanzada para recuperar el dinero en menos tiempo. Después,

hicieron un examen de las estadísticas del cine colombiano y con mucha pena me llamaron para decirme que no podían invertir porque carecían de masoquismo y las estadísticas les habían demostrado que una inversión en cine solo sería

rentable al cabo de mucho tiempo si llegaba a serlo y que ellos no estaban en capacidad de someterse a eso. Yo no tengo fortuna personal y entonces nos encontramos con el drama que vive la película: está paralizada hace un año.

SOLEDAD DE LA PLAZA

(La hora de la verdad)

Leopoldo Pinzón

No es ya hora ni lugar para esperarte.
Y sin embargo aguardo,
tercamente, fijamente,
inmóvil bajo el sol y la lluvia
que me borran despacio.

Sólo escucho el silencio
de los bramidos desangrados.
Sólo el viento arrastra sus pezuñas
por el pálido ruedo que una vez caminaste.
El tiempo diluye la pintura en las tablas
y hunde dedos tristes en el cemento.

No estás, no estás.

Eres sólo una angustia,
un hueco en el estómago:
substancia que se va por los poros
de mi forma aterida,
aliento entrañable que siento trasvasarse
hacia jamás.

Mujer inasible,
ojos ácidos que perdieron
la esperanza de verte
derraman su sombra espesa
por las gradas,
gotean desde balcones y barreras,
se lloran a sí mismos
en una lenta destilación salada
—fuga de gestos vagos,
de retratos cansados,
de oxidadas señales,
de todo lo que dejaste en sus espejos—,
hasta esta soledad de
las cuencas vacías.

Aquí estoy, esperándote.
El tiempo me disuelve.
Mis dedos se agarrotan
sin encontrarte.
Mis zapatos preguntan el camino.

Qué dura ausencia
de una vasija húmeda
donde albergar mi sexo
(tibia como una casa,
ávida como el fuego).

Qué extensa espera desvelada.

Sólo ansiedad de abismo.
Sólo sueños con los huesos quebrados.
Sólo mi insaciada búsqueda inútil.
Mi inútil acecho lujurioso.
Mi sexo enamorado.
Sólo el deseo y los sueños,
todo insaciado e inútil.
Sólo este ruedo gris
que una vez caminaste
y atraviesa bramando
el toro atroz del viento.

Aquí estoy, esperándote.
El tiempo me dispersa.

Así te espero:
indiferente a las astas que me alumbran
en la noche estrellada,
quieto en el territorio de tu amnesia,
olvidado hasta la desaparición,
sin tí
mientras la plaza en ruínas
se hunde blandamente,
entre un tímido crepitar de telarañas,
en un charco de niebla,
en el sombrío océano de tus ojos
que no necesitaron parpadear
para olvidarme
y hoy se asoman a una mañana limpia,
a un agua clara
en cuya paz no se agitó jamás
mi pávida mano de ahogado.

Fichas Técnicas

CLAUSTROS DE NUEVA GRANADA 1968

Producción: Cinematográfica Colombiana.

Dirección y montaje: Leopoldo Pinzón

Fotografía: Alfredo Corchuelo

Textos: Germán Téllez

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Laboratorios: Tecnicolor. N. Y.

Formato: 35 mm, color

Duración: 10 minutos

UN RETO DENTRO DEL GRAN RETO 1968

Producción: Cinematográfica Colombiana

Dirección y montaje: Leopoldo Pinzón

Fotografía: Alfredo Corchuelo.

Textos: Roberto Pinzón

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Formato: 35 mm, b/n

Duración: 24 minutos

ESFUERZO DE COLOMBIANOS 1968

Producción: Cinematográfica Colombiana.

Dirección, montaje y textos: Leopoldo Pinzón

Fotografía: Alfredo Corchuelo

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Laboratorio: Tecnicolor. N. Y.

Formato: 35 mm, color

Duración: 43 minutos

LA PATRIA DE LA SOLEDAD 1975

Producción: Documental Films

Productor ejecutivo: Ernesto Ardila

Dirección, Fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón.

Asistente de dirección: Olher López

Asistente de cámara: Fredy López

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Títulos: Proart

Laboratorios: Capital, Miami.

Formato: 16, 35 mm, color

REFLEJOS EN EL AGUA 1975

Producción: Documental Films

Productor ejecutivo: Ernesto Ardila

Dirección, Fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón.

Asistente de dirección: Olher López

Asistente de Cámara: Fredy López

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Títulos: Proart

Laboratorios: Capital, Miami

Formato: 16 mm, 35 mm, color

Duración: 12 minutos.

LA OTRA VENECIA 1975

Producción: Documental Films

Productor ejecutivo: Ernesto Ardila

Dirección, fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón.

Asistente de dirección: Olher López

Asistente de Cámara: Fredy López

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Títulos: Proart

Laboratorios: Capital, Miami

Formato: 16, 35 mm, color

Duración: 12 minutos

FIN DE FIESTA 1975

Producción: Documental Films

Producción ejecutiva: Ernesto Ardila

Dirección, fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón.

Asistente de dirección: Olher López

Asistente de Cámara: Fredy López

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Títulos: Proart

Laboratorios: Capital, Miami

Formato: 16, 35 mm, color

Duración: 13 minutos

POR LOS SIGLOS DE LOS SIGLOS 1975

Producción: Documental Films

Productor ejecutivo: Ernesto Ardila

Dirección, fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Asistente de dirección: Olher López

Asistente de Cámara: Fredy López

Títulos: Proart

Laboratorios: Capital, Miami

Formato: 16, 35 mm, color

Duración: 12 minutos

A LAS CINCO DE LA TARDE 1976

Producciones: Cine A

Productor ejecutivo: Alfredo Matiz

Dirección, fotografía y montaje: Leopoldo Pinzón

Guión: Germán Pinzón

Narración: Julio Eduardo Pinzón

Asistente de Dirección: Miguel Trujillo

Formato: 35 mm, color

Duración: 12 minutos

RAMON VASQUEZ 1976

Producción: Documental Films

Producción ejecutiva: Ernesto Ardila

Dirección, fotografía, montaje y textos: Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón

Asistente de Cámara: Miguel Trujillo

Asistente de dirección: Jorge Rintá

Títulos: Proart

Laboratorios: Caribe Films Caracas, Icodes, Bogotá

Formato: 35 mm, color

Duración: 12 minutos

MANOS A LA OBRA 1976**Producción:** Documental Films**Productor ejecutivo:** Ernesto Ardila**Dirección, fotografía, montaje y textos:** Leopoldo, Germán y Roberto Pinzón.**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Asistente de Cámara:** Miguel Trujillo**Asistente de montaje:** Jorge Rintá**Laboratorios:** Capital, Miami**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**ESO QUE ESTA AHI, RESPIRANDO 1977****Producción:** Proart**Productor ejecutivo:** Alfonso Morant**Dirección y fotografía:** Leopoldo Pinzón**Textos:** Germán Pinzón**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Asistentes:** Miguel Trujillo y Jorge Rintá**Sonido:** Elmer Carrera**Títulos:** Olher López**Laboratorios:** Caribe Films, Caracas. Icodes, Bogotá**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**EL CARRO DEL PUEBLO 1977****Producción:** Proart Ltda.**Producción ejecutiva:** Ernesto Ardila**Dirección, fotografía y montaje:** Leopoldo Pinzón**Textos:** Germán Pinzón**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Correalización:** Jorge Rintá, Fredy López, Francisco Ramos, Alvaro Rodríguez**Laboratorios:** Capital, Miami**Formato:** 16, 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**ARMANDO VILLEGAS 1977****Producción:** Intercines**Productor ejecutivo:** Julio Roberto Pinzón**Dirección y fotografía:** Leopoldo Pinzón**Textos:** Germán Pinzón**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Asistente de montaje:** Jorge Rintá**Sonido:** Elmer Carrera**Títulos:** Proart**Laboratorios:** Capital, Miami**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**LOS NUEVOS MAESTROS 1977****Producción:** Proart**Producción ejecutiva:** Ernesto Ardila**Dirección:** Leopoldo y Roberto Pinzón**Fotografía y Montaje:** Leopoldo Pinzón**Texto:** Germán Pinzón**Asistente de dirección:** Miguel Trujillo**Asistente de fotografía y montaje:** Jorge Rintá**Cámara:** Fredy López**Laboratorios:** Capital, Miami**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos

COLOMBO 1978**Producción:** Intercines**Producción ejecutiva:** Julio Roberto Pinzón**Dirección, fotografía, montaje:** Leopoldo Pinzón**Textos y selección musical:** Germán Pinzón**Dibujos:** Roberto Pinzón**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Asistente de fotografía:** Jorge Rintá**Asistente de montaje:** Ernesto Ardila Jr.**Laboratorios:** Caribe, Caracas**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**EL PAN DE CADA DIA 1978****Producción:** Kinema.**Dirección, fotografía y montaje:** Leopoldo Pinzón**Textos y selección musical:** Germán Pinzón**Narración:** Julio Eduardo Pinzón**Asistente de Cámara y Montaje:** Jorge Rintá**Laboratorios:** Caribe, Caracas**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 12 minutos**DONDE MANDA CAPITAN 1978****Producción:** Carlos Parruca, Ricardo Suárez**Dirección, fotografía y montaje:** Leopoldo Pinzón**Guión:** Germán Pinzón**Asistente de dirección:** Miguel Trujillo**Asistente de fotografía:** Jorge Rintá, Carlos Pulido**Cámara:** Fredy López**Música:** Raul Domínguez**Maquillaje:** Derly Díaz**Script:** Sara Libis**Ingeniero de sonido:** Osmar Chávez**Actores:** Maritza Nieto, Natalia Monsalve, Andrés Monsalve
Sandra Fabiola Lozada, Efraín Gamba**Laboratorios:** Caribe**Formato:** 35 mm, color**Duración:** 14 minutos**LA ABUELA 1980****Producción:** Dinavisión**Dirección y Montaje:** Leopoldo Pinzón ✓**Guión:** Leopoldo Pinzón**Adaptación Literaria:** Julio Jiménez**Dirección de fotografía:** Jorge Ruiz**Cámara:** Fredy López**Asistentes de dirección:** Jorge Rintá, Ricardo Suárez**Asistentes de montaje:** Jorge Rintá, Ricardo Suárez, Alvaro
Rodríguez.**Jefe de Producción:** Efraín Gamba**Asistentes de producción:** Gloria Parra, Abelardo Quintero**Sonido:** Osmar Chávez**Montaje sincrónico:** Manuel López**Doblaje:** Pepe Sánchez, Osmar Chávez, Nohora Pardo**Script:** María Cristina Henao.**Asistente de Cámara:** Wilson Sastre**Foto- fija:** Alvaro Rodríguez**Ambientación:** Jorge Montenegro**Asistentes de Ambientación:** Alejandro Herrera, Arnoldo
Montenegro, Carlos Arias.**Vestuario:** Hernando Molina**Asistentes de Vestuarios:** Luis A. Molina, Blanca Helena
Martínez.

Maquillaje, Peinados: Socorro Dávila
Electricista: Miguel Bonilla
Asistentes de electricidad: Gustavo Villamil, Hernando Bonilla
Sonido de referencia: Nohora Pardo, Mauricio Gómez
Asistente de sonido en estudio: Ignacio Barreto
Grabación de Sonidos exteriores: Manuel Navia
Doblaje de Efectos: Ignacio Barreto, Alvaro Rodríguez,
Humberto Gamboa.
Conductor Acróbata: Ricardo Savino
Unidades adicionales de Cámara: Agustín Pinto, Wilson Sastre,
Jorge Rintá, Salom Castañeda
Música: Raúl Domínguez
Laboratorios: Tecnicolor, New York, Caribe Films Caracas,
Dinavisión. Postproducción en New York: August
Films, Simon Nuchtern.
Actúan: Teresa Gutiérrez, Chela Arias, Carlos Barbosa, Car-
menza Gómez, Gloria Gómez, Judy Henríquez, Sofía
de Moreno, Oscar de Moya, Jaime Saldarriaga, Silvio
Angel, Manuel Currea, Edgardo Román, Fabiola Lozada

PISINGAÑA 1983

Producción: Imago Producciones Cenmatográficas.
Gerente de Producción: Julio Roberto Pinzón
Dirección y Montaje: Leopoldo Pinzón
Guión: Germán Pinzón
Dirección de fotografía: Jorge Ruíz
Cámara: Fredy López
Asistentes de dirección: Jorge Rintá, Ricardo Suárez
Asistente de Montaje: Jorge Rintá
Asesor de Montaje: Germán Pinzón
Montador Sincrónico: Manuel López
Asistente de Cámara: Wilson Sastre
Segundo asistente de Cámara: Carlos Pulido
Ingeniero de sonido: Osmar Chávez
Primer asistente de sonido: Jorge Daza
Jefe de Producción: Abelardo Quintero
Primer asistente de producción: Rocío Obregón
Jefe de electricidad: Miguel Bonilla
Asistente de iluminación: Carlos Villamil, José Darío Ruíz
Foto fija y Video Tape: Luis Mila
Jefe de ambientación: Jorge Montenegro
Encargada de Vestuario: Gladys Sánchez
Asistente de Vestuario: Lennis Jackeline Triana
Maquillaje: Derly Díaz
Actúan: Carlos Barbosa, Consuelo Luzardo, July Pedraza, Gus-
tavo Angarita, Carlos de la Fuente, Anita del Val,
Víctor Hugo Morant, Pepe Sánchez, José Luis Esco-
bar, Blanca Molina, Edgardo Román, Carmenza Gómez

Primer Premio, Festival Internacional de Cortometraje ONU. UN RETO DENTRO DEL GRAN RETO

1977

Festival de Cine Colombiano

Colcultura. Buho de Oro, Primer Premio en la categoría documental a LA PATRIA DE LA SOLEDAD.

Festival de Bilbao. EL CARRO DEL PUEBLO

1978

Festival de Cine Colombiano. Colcultura. Buho de Planta. Segundo premio en categoría documental. LOS NUEVOS MAESTROS.

Festival de Cine Colombiano. La Habana Cuba, EL CARRO DEL PUEBLO

UN FILM DE
NAGISA OSHIMA



"MERRY CHRISTMAS, Mr. LAWRENCE"

DAVID BOWIE · TOM CONTI · RYUICHI SAKAMOTO

Director de fotografía: TOICHIRO NARUSHIMA

Productor JEREMY THOMAS

Guión de NAGISA OSHIMA y PAUL MAYERSBERG Basado en la Novela de SIR LAURENS VAN DER POST

DOLBY STEREO



ORION

PRONTO EN LOS TEATROS DE CINE COLOMBIA



LINO VENTURA en:

LOS CIEN DIAS DE PALERMO

Giuliana de Sio - Lino Troisi - Arnoldo Foa

un film de GIUSEPPE FERRARA

exclusiva de  united producers

GL GL
FRA 0591 2 0779 ITA /AFP-CH95
ITALIA-TERRORISMO
URGENTE

ASESINADO EL GENERAL DALLA CHIESA, COMANDANTE EN JEFE DE LA LUCHA ANTI-TERRORISTA ITALIANA.

PALERMO 3 SEP (APF) - EL GENERAL CARLU ALBERTO DALLA CHIESA, COMANDANTE EN JEFE DE LOS SERVICIOS DE LUCHA ANTI-TERRORISTA ITALIANA, FUE ASESINADO EL VIERNES PASADO EN EL CENTRO DE PALERMO JUNTO A SU ESPOSA, ANUNCIÓ LA AGENCIA ANSA. EL GENERAL HABIA SIDO NOMBRADO RECIENTEMENTE COMANDANTE EN JEFE DE PALERMO PARA LA LUCHA ANTI-MAFIA.

17/SEP / T1
SEP 1979