
La otredad y la creación poética en el poema « Los Camellos » de Guillermo Valencia

ALVARO PINEDA-BOTERO*

En el universo poético del escritor modernista colombiano Guillermo Valencia (1873 – 1942), las imágenes de mundos lejanos y de seres fantásticos se constituyen en símbolos del poeta y su alienación, de la esperanza y el desengaño, la vida y la muerte. En el poema “Los Camellos” (*Ritos*, 1914:9) se abre un mundo de introspección metafísica: el hablante Lírico, bajo la máscara del camello, se enfrenta al misterio de la creación poética en un proceso de desdoblamiento y proyección. Busca vencer su angustia y la esterilidad ante la página blanca simbolizada por el desierto, con el agua de la cisterna y con su propia reserva de agua interior como camello, para producir vida y poesía. El resultado es el solipismo y el escamoteo de la sustancia narrativa.

El poema se inicia con los siguientes versos:

*“Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia.
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia”.*

* Narrador y ensayista colombiano, autor de la novela *Gallinazos en la baranda* (1986).

Lánguidos y elásticos son dos adjetivos esdrújulos que además de otorgar musicalidad al discurso porque en ellos coinciden los acentos rítmico y ortográfico, producen un ambiente de lentitud que está en concordancia con el tono del epígrafe de Peter Altenberg, tono que se extiende por todo el discurso: "Lo triste es así. . ." En adición, los animales tienen ojos verdes, ejercen la acción de medir, tienen una piel sedosa y rubia y en un verso posterior se les atribuye la capacidad de leer y se les da el apelativo de sabios. En realidad, el camello es un animal que soporta malos tratos, es resistente a la sed y al hambre, de pelaje lanoso, prolongado en cerdas en el occipucio y con callosidades en las corvas. Por lo tanto, la imagen que nos presenta el poema, cargada de características humanoides, es lo opuesto a una descripción realista. Implica una idealización del animal y un acercamiento al mundo de lo fantástico.

Encontramos este mismo acercamiento en la descripción del espacio. La palabra Nubia es derivada del término copto *Noub* que significa oro. Se trata del territorio entre las cataratas del Nilo en Assuan y el mar Rojo que según Hegel es la tierra de los signos por excelencia: Los egipcios fueron los primeros en plantearse la necesidad de descifrar los misterios del espíritu. Basta mirar su arquitectura, que cubre tanto lo interno como lo externo: Laberintos subterráneos, excavaciones colosales, corredores bajo tierra, salas cubiertas de inscripciones; y en el exterior, esas estructuras estupendas que son las pirámides; expresiones máximas del arte simbólico, hechas para dividir el mundo interior de los muertos del exterior de la naturaleza y la vida.

Las menciones en el poema a las pirámides, a las cisternas, a la esfinge y al desierto, que aparecen en los versos siguientes, producen una sensación de atemporalidad, reforzada por el uso de los tiempos verbales: algunos versos, en tiempo presente o imperativo ("y ya sus ojos quema la fiebre del tormento" o "Bebed dolor en ellas, flautistas de Bizancio") dan idea de inmediatez, que se anula con expresiones en futuro o gerundio (. . . "buscaré dos ojos que he visto" o "vagando taciturnos por la dormida alfombra").

Esta predilección por lo irreal y lo fantástico (tan propia de los poetas modernistas latinoamericanos) implica el deseo de una vida diferente, en un espacio ideal, y es sintomática de la presencia del tema del doble. El descontento con lo propio, los problemas sociales agudos, o la guerra, son entre otras, causas que llevan al hombre

a sentir esa ambivalencia entre el mundo real, inmediato, y un mundo ideal, fantástico, que se ofrece como espacio de salvación. Esto implica con frecuencia un problema de identidad. O para decirlo con las palabras de Harry Tucker, en tales casos, el hombre se plantea a sí mismo preguntas fundamentales acerca de su identidad, la que puede llegar a encontrar dispersa en varios niveles, o fragmentada (en Otto Rank, *The Double*, XX).

La esencia de lo fantástico radica en la ambigüedad, explica Todorov (32). Para que ocurra se necesita la presencia de dos mundos contradictorios: el hablante niega su realidad y se lanza a lo desconocido; y para ello adopta una nueva personalidad. En el poema de Valencia, el poeta se coloca la máscara de un camello idealizado, y así se presenta ante el lector, quien sólo descubre su identidad ya muy avanzado el discurso, en los versos que dicen:

*¡Oh artistas! ¡Oh camellos de la llanura vasta
que vais llevando a cuestras el sacro Monolito!*

Aquí se reconoce que los camellos son artistas que llevan a cuestras la piedra sagrada del misterio de la creación. Se refieren estos versos a un paralelismo que se ha venido presentando entre la pirámide, símbolo de lo misterioso, y la giba del camello, que se hace explícito en los versos:

*y vieron desde entonces correr sobre una espalda
tallada en carne, viva, su triangular silueta.*

Más adelante la denominación de artistas se hace más específica:

*Sólo el poeta es lago sobre este mar de arenas,
sólo su arteria rota la Humanidad redime.*

Se trata, pues, de poetas: el camello que lleva a cuestras el misterio de la pirámide, es el poeta que redime a la humanidad. En los versos citados hemos presenciado un proceso sutil de desdoblamiento: hasta la mitad del poema, el eje primario de significación se refiere a los animales. Al establecerse la relación con los artistas, y más adelante con los poetas, tal eje primario se traslada a un eje paralelo, que sigue subyacente, en un proceso que Lucien Dallenback denomina la apertura en abismo (282): en efecto, de repente, la polisemia se abre a varios niveles y el discurso expresado hasta el momento adquiere un nuevo significado. El lector debe recapitular

sobre lo ya leído y darle una nueva interpretación. De allí en adelante la atención del lector estará centrada en el nivel de los poetas, y su interés por los camellos como animales desaparecerá o pasará a un segundo lugar. Con este recurso retórico, el camello se ha convertido en símbolo, el discurso se ha universalizado, y su contenido simbólico alcanza una profundidad insondable.

En el texto del poema, el hablante conversa consigo mismo. Dice Jacques Derrida que oírse a sí mismo es una actividad a la vez normal e imposible. La fuente del discurso está siempre en el otro, y cuando uno se escucha, la voz viene de alguna parte exterior. Cuando el sujeto habla consigo sin mover los labios, cree que se escucha, aunque en verdad, la fuente pertenece al otro. Siente que él es dos, aunque todo está ocurriendo dentro de sí. Esta alucinación le permite oír lo que desea escuchar (298).

En la antigüedad, el rapsoda era un ser poseído por una fuerza superior y extraña. La naturaleza del poeta en muchos casos se confundía con la del profeta: voz de los dioses, delirio, inspiración. El entusiasmo con que se expresaban era síntoma de la posesión demoníaca o sagrada: el númen habla, la voz del otro se expresa por su boca. Entonces la poesía era una forma de oírse uno hablar, o de oír al otro dentro de uno. Pero, ¿quién es ese otro yo que no corresponde al yo cotidiano?. ¿Esa subconsciencia de la conciencia?, ¿puede llamarse fuente?.

El otro es una metáfora del yo. Por fuera de la metáfora el otro no existe; en ella, el individuo se debate entre la dispersión y la unidad. Si no logra conservar la unidad surge la alienación, anuncio de muerte y silencio. Es la lucha que afronta el poeta por mantener unidos los términos de la metáfora; de ella depende su vida. En nuestro poema, el agua que lleva el camello en su reserva interior no es suficiente. Acude a la cisterna en cuya superficie espera ver reflejada su imagen: el agua le dará vida como animal e inspiración como poeta. Será su razón de ser.

Al brotar la voz del otro de esa imagen reflejada, y sobre todo al escribirla, se construye una máquina capaz de generar en otras conciencias nuevas emociones poéticas. El poeta es como la araña que fabrica una tela. La tela pronto se hace indiferente a su fuente primera, a su origen, a la araña que la fabricó, quien podrá morir sin entender su obra. Pero otros seres llegarán y serán atrapados en la red, y lucharán por desprenderse, y gozarán o sufrirán.

Sentirán el mismo entusiasmo, podrán ver las mismas visiones, o diferentes: es el texto, el lenguaje escrito.

En este sentido, tal como afirma Rhonda Buchanan en un trabajo reciente sobre García Márquez, el deseo de escribir es una forma de romper la soledad, de entrar en comunicación con los otros, pero sobre todo, con el otro que habita en el interior, y que al ponerse en armonía con el sujeto, le permite ponerse en paz consigo mismo. La escritura, pues, como si fuese su propio rostro, busca una superficie brillante para reflejarse. Es el tema eterno de Narciso. Schlegel exclamó: "Los poetas son siempre narcisitas". Y Thomas Mann: "El amor por sí mismo es siempre el principio de la vida del novelista, porque sólo cuando el ego se convierte en objeto, la escritura adquiere sentido" (citados por Rank, (34). En el poema de Valencia, estas inquietudes están bien definidas: los camellos;

"Pararon silenciosos, al pie de las cisternas. . ."

En oriente, las cisternas eran construcciones vastas en piedra, con galerías y salas. En Constantinopla fue famosa la cisterna de las mil y una columnas; en Roma, la de las siete salas. Fueron famosas también las de Jerusalén y Cartago. Estaban destinadas a conservar potable el agua, y en el texto que analizamos se constituyen como reserva de vida. Pero por ser subterráneas, de formación laberíntica y de profundidad desconocida, adquieren la categoría de lo misterioso e insondable. Si por un lado evitan la destrucción del ser, por otro tienen un carácter fantástico. Esta dualidad se acentúa con la alusión de otro verso:

"¡Sopló cansancio eterno la boca del Esfinge!"

La esfinge es el animal fabuloso, con cabeza, cuello y pecho humanos y cuerpo y garras de león. Generalmente se trata de una figura labrada en granito, y en algunos contextos representa al dios sol. La esfinge de Menfis, (cerca a la pirámide de Gizeh, construida para el faraón Cheops de la cuarta dinastía, 3091-3067 A.C.) tiene entre sus garras una entrada que conduce a la pirámide de Gizeh. Su base está cubierta de jeroglíficos; su función era proteger la morada de los muertos. Otras esfinges en el valle del Nilo, por el contrario, estaban relacionadas con la fertilidad, y servían para marcar la altura de las aguas del río.

La cabeza humana que surge del cuerpo bruto, el espíritu que brota de la naturaleza, la vida que emerge de la materia, o el sol que se levanta sobre el horizonte. Son todas imágenes paralelas que explican o refuerzan la imagen central: el poeta ha salido del camello, la poesía saltará de la fuente subterránea; la página blanca, materia inerte como el desierto, se llenará de vida con la escritura.

El poeta no utiliza el verbo escribir ni el sustantivo escritura en forma expresa, pero alude a ella a través de múltiples y ricas imágenes: expresiones como “copiaron el desfile de la melancolía”, “pulir el dátilo”, “buscar sus huellas al sol de la mañana”, están apuntando hacia la acción de transformar lo indeterminado y genérico en algo permanente y asible. Más importante aún, existe un paralelo entre dos elementos mencionados en versos distintos: el jeroglífico y la esfinge. La naturaleza de ambos es la polisemia: los primeros son expresiones del espíritu naciente, son formas elementales de escritura hecha sobre la superficie de la piedra, y que sirven como símbolos de significado general. Por lo tanto, reemplazan a los libros. La esfinge, por su parte, dice Derrida, es el símbolo de lo simbólico. Es la mediadora entre el hombre y la materia y en la mitología egipcia representa al dios Thoth, el dios de la escritura (*Margins*, 97, 98).

Pero llega el momento de la separación que es también el de la esterilidad:

*Se pierde ya a lo lejos la errante caravana
dejándome —camello que cabalgó el Excidio. . .
¡cómo buscar sus huellas al sol de la mañana,
entre las ondas y grises de lóbrego fastidio!*

La palabra Excidio, del latín *excidere*, cortar, separar, marca el comienzo de la destrucción del sujeto: el otro camello (su doble), y la caravana, se alejan; así pierde la voz que lo ha acompañado, fuente de inspiración, reflejo de su ser. Y se queda en el borde de la cisterna que es también el borde de la página blanca. Tal vez podrá beber en la profundidad insondable para superar la aridez; viajar a dónde habita la voz de la otredad. Buscará en lo misterioso las fuerzas del más allá, no para adorarlas como el creyente, sino para dominarlas. Anhela vivir de nuevo el momento en que, según dice Octavio Paz, se produce ese nudo de fuerzas contrarias en que la voz del poeta y la del otro se confunden y entrelazan (*El arco*. . . .

159). Pero ese momento no se repetirá porque ha perdido su reflejo, la fuente de su poesía. Está a solas; y se queja con amargura y desencanto:

*"... fuente pura,
hoy a mi labio exhausta. . ."*

Se acerca el final del poema:

*Y si a mi lado cruza la sorda muchedumbre
mientras el vago fondo de esas pupilas miro,
dirá que vió un camello con honda pesadumbre
mirando silencioso dos fuentes de zafiro. . ."*

Según Ricardo Gullón, en la mitología modernista los poetas son reflejo de Dios porque, como El, pueden crear, y sentirse prolongados en la obra de arte; pero sobre todo son héroes frente a la mediocridad burguesa que ni siquiera los combate pues los ignora (42). Tal es la tragedia de nuestro poeta: su canto ha sido vano.

Otros seres que hubieran podido ser atrapados por la magia de su tela, también han pasado de largo. Ha llegado hasta el borde del lenguaje, que es donde empieza el silencio. De allí en adelante sólo queda la página blanca, la superficie brillante del desierto, compuesto por palabras sin pronunciar, amorfas como la arena, pérdidas y sin vestigio. El hablante se ha hecho esfinge, por un lado estéril como la que guarda a los muertos, y por otro, ansioso de fertilidad como las que miden la altura de las aguas del río. La palabra poética que antes había brotado de su doble, como si fuese el agua más íntima guardada en su entraña para el momento final, no fue suficiente. Tampoco fue suficiente el agua de la cisterna; nada ha germinado. El deseo no fue satisfecho, la multitud fue sorda. El poeta, inclinado sobre el papel, con su conciencia tan vacía como el desierto de la página, ha visto desaparecer todas las visiones que hace un momento lo acompañaban. El universo se ha convertido en una inmensa caverna; es la hora de regresar al lenguaje, al momento original de la creación, de recomenzar dando nombre a las cosas. Pero ya es demasiado tarde: el poema ha terminado.

NOTA: es interesante mencionar las relaciones de "Los Camellos" con el poema "La página blanca" de Ruben Darío ("Prosas profanas" - (1896) en *Poesías completas*, Zamora, Buenos Aires, 1967), que se inicia: "Mis ojos miraban en hora de ensueños/ La página blanca. . .". En el momento anterior a la escritura, el poeta ve desfilar ante sus ojos mujeres de rostro de estatua, camellos, monumentos egipcios. La página es el desierto; sobre ella camina en un dromedario la muerte, vestida de ropas oscuras. En el poema

Y es allí, en estos programas en donde impactan los logros de Pepe. Son imágenes nuevas en nuestra televisión: sentidas, pensadas. Aunque con limitaciones —como veremos al leerlo— alcanzan a ser la expresión de un artista. Pepe conoce el lenguaje que el cine necesita para ser un verdadero medio de expresión y lo utiliza con propiedad.

Sus imágenes son nuevas por la armonía de su puesta en escena —el movimiento de los actores frente a la cámara—, por el aprovechamiento del espacio cinematográfico (la profundidad de campo, como dicen los iniciados). Pepe sabe pensar en términos del rectángulo que forma la pantalla de televisión. Supo poner en práctica la lección: en cine (o en televisión) no se tiene un papel para llenar con palabras sino un rectángulo para llenar con imágenes. Es refrescante saber que en Colombia se hacen buenas cosas.

Vamos a hablar con él de su trayectoria como hombre de cine. Solamente nos saltaremos algunos de sus pecados —todos los tenemos— como “El Patas”, una desastrosa película “hecha en doce días para ganar plata”. Hoy no estamos para destacar defectos sino para ensalzar virtudes.

Le damos la palabra:

El Cuento del Domingo

PR.: Me gustaría empezar de atrás para adelante, es decir, desde tu trabajo actual hacia el comienzo de tu carrera. Empecemos entonces con “El Cuento del Domingo.”: cómo empieza ese trabajo?, cómo es que apareces dirigiendo esos programas?.

PS.: Bueno, ese es un espacio de RTI que ya existía. Ya se habían hecho cosas: Bernardo Romero y Jorge Alí Triana hicieron algo, David Stivel también lo manejó. Yo estaba condenado a hacer las idioteces que hace Julio Jiménez. . . los libretos con que escribe Julio Jiménez. . . ahora empiezo; a veces digo unas cosas. . . (risas). . . y entonces me propusieron que siguiera con el “Cuento del Domingo”.

PR.: Tu estás innovando en la televisión colombiana, estás abriendo camino para las generaciones que vienen detrás de tí y estás contribuyendo a mejorar el gusto del público. Estás manejando el lenguaje del cine en la televisión, mejor aún, estás logrando para la

televisión cosas que aún no consigue el cine colombiano. Has demostrado lo que siempre supimos pero nadie creía, que en términos artísticos, de lenguaje, no existe ninguna diferencia entre el cine y la televisión. Hablemos entonces de tu forma de trabajo.

PS.: Si. . . pensando en todas esas cosas y en la incomodidad que siempre me produjo esa cosa tan convencional de la televisión, esa frontalidad, hice algunas peticiones a RTI. Trabajo con cuatro cámaras, tres pesadas de las de estudio y una pequeña, liviana, que escondo por ahí en los rincones, justamente para romper con esa frontalidad, esa cosa aburrida y plana de la televisión.

PR.: Cámaras pesadas?, entonces trabajas en estudio?.

PS.: Sí, eso es armado en estudio.

PR.: Ahhh, sorpresa. Estaba convencida de que conseguías locaciones.

PS.: Solamente a veces, a veces: ahora, por ejemplo, voy a conseguir la locación de un apartamento porque en estudio no se puede armar eso, o sea, no habría tiempo para hacerlo; lo voy a hacer afuera pero es la excepción. Lo que hago afuera son calles, cafeterías, . . . ambientes difíciles para un estudio, espacios que casi nunca se logran. Ciertos sitios muy especiales cuya realización en estudio no es muy eficaz; no sería muy convincente. Entonces saco las cámaras. Y también los paseos, la gente por los parques. . .

PR.: Mayor mérito aún; los sets son convincentes.

PS.: Si. . . , trabajo con sets unitarios; programo, por ejemplo lo que va a pasar en el apartamento de fulanito, entonces me arman todo el apartamento. Todos los apartamentos de "Brillo" son armados en estudio, el del senador, el de Katia, el de Bruno. . . son unidades completas, entonces al tener toda una unidad puedo pasear la cámara por dentro. . .

PR.: Claro, te puedes mover como en una locación.

PS.: Casi porque hay que respetar algunas cosas; existen algunas limitaciones, un contrapicado, por ejemplo, no lo puedes hacer porque desafora, no existe el plafón, pero uso aforos para poner la cámara en otra parte, pedazos de paredes, por ejemplo; me las ingenio para romper con esa cosa frontal y aburrida.

PR.: Una de las cosas que llaman tanto la atención en lo que estás haciendo.

PS.: Exacto, intento darle otro lenguaje, otra dimensión; aproximarla más al trabajo en una locación, en un escenario natural. De eso si me he preocupado mucho. He transplantado un poco lo que se puede a la televisión, por eso el acercamiento al lenguaje de cine; porque además considero que la brecha entre el cine y el video no debe ser tan grande; no existe, existe por cuestiones adjetivas, técnicas. Y de RTI he obtenido toda la colaboración. Han sabido entender perfectamente de que se trata.

PR.: Eso te iba a decir. Te escuchan. Porque no era fácil la tarea.

PS.: No era fácil porque eso recarga un poco los costos. Para aprovechar cada set tengo que gravar cosas como de seis capítulos; ésto implica cambio de vestuario, demoras, se dilata el tiempo de grabación y es una tarifa que le está corriendo a la empresa. Para ensayar estos nuevos métodos se necesita la buena disposición de RTI., y la he tenido; pero las cosas han redundado en una mejor calidad, no es cierto?.

PR.: Cierto. También hay innovación en el manejo de la iluminación.

PS.: Se logran cosas interesantes como algunos claro-oscuros o cierto tipo de contraluces, después de hablar con el luminotécnico e inducirlo a que los haga, claro, pero ocurre que en el momento de emitir, la persona de turno encargada del video, sube las luces o nivela con un sistema automático y arruina la imagen, queda lavada,

PR.: No trabajan con criterio artístico.

PS.: No, es que no tienen. No son artistas, son burócratas, totalmente cuadrados que lo mismo podrían estar en un ministerio. Si tu vieras la respuesta de imagen que tenemos en la sala de edición, es una maravilla, es bellísima.

PR.: Con todo se ve mejor que el resto de la televisión.

PS.: Claro, pero si la respetaran sería mejor. Pero a pesar de todo eso, se puede intentar un lenguaje en la televisión. En el cine también hay muchas cosas que no se controlan.

PR.: Cómo es la forma de producción de esos programas?, me refiero a la financiación, quién pone la plata?

PS.: Esto lo financia, en este caso, íntegramente RTI. Le designa, me imagino, un presupuesto a cada capítulo.

PR.: Tú sabes cuál es el costo de cada programa?

PS.: No tengo idea. Debe estar cerca del millón y medio. A lo mejor un poco más; no sé.

PR.: Cuánto te demoras grabando cada programa?

PS.: Como tedigo, yo grabo lo de varios capítulos en cada set, entonces es muy difícil tener un tiempo exacto por programa, pero le calculo tres días.

PR.: Me parece un tiempo récord para producir 45 minutos o una hora.

PS.: Lo que ocurre es ésto: muy modestamente te digo que tengo buena formación de cine, he trajinado mucho con las cámaras. Me apasiona el trabajo detrás de ellas: en los rodajes he tirado cable, he sido foquista, he manejado el dolly, un poco de cámara. En una época hacíamos documentales políticos, teníamos un equipo y todos manejábamos la cámara. Salíamos a filmar las pedreas, las huelgas, tomas de terreno, todas esas cosas, entonces un poco de manejo de cámara he tenido; conozco el oficio por dentro, lo he tomado con mucha pasión y puedo exigir porque sé que las cosas se pueden hacer; eso me da mucha seguridad. Ese el chiste, pura cancha, no es por dármelas pero a esta edad que por lo menos eso me queda.

PR.: Los temas, tanto de "Vivir la vida" como de "Brillo" son otro elemento importante y logrado. Qué sabes del guionista?

PS.: Manoel Carlos; es un libretista brasileño que tiene. . . bueno, lo que ya sabemos de los brasileños: una auto-afirmación cultural, una riqueza, una imaginación del carajo. Gracias a esta excelente materia prima yo puedo trabajar. No hay que olvidar que no todos los libretos valen la pena.

PR.: Sí, tus guiones son muy buenos, son la vida, verdad?. Son las 'famosas relaciones entre los hombres y las mujeres', como decía Jean Renoir.

PS.: Sí, es el desentrañamiento de lo cotidiano y el saber encontrar allí el conflicto. Los brasileños saben tratar su propia realidad porque no se avergüenzan de ella; ellos son así, comen fríjoles y dicen carajo y así lo expresan. En cambio aquí. . . cuidado con la yuca y con la arracha. . . y existe la creencia de que en la televisión se habla de otra manera. Como si el cine y la televisión fueran una cosa aparte, otro mundo. Entonces nuestras historias parecen ocurrir entre americanos, con un lenguaje que no habla la gente. Es la terrible influencia mexicana y un poco también la radionovela.

PR.: Tu intervienes de alguna manera en esos guiones?

PS.: No. Intervengo en los diálogos, al hacer la traducción hay que adecuarlos y volverlos cotidianos. . . y ahí aparece el trabajo con los actores.

PR.: Ajá. Esa es la otra pregunta. Tu trabajo con los actores. También es nuevo lo que estás haciendo. En el cine colombiano se ha hablado mucho de ese estilo de dirección de actores: libre, pero en la pantalla es la primera vez que lo vemos. Cómo trabajas con ellos, parece una relación basada en la cooperación y en la confianza.

PS.: Mira, yo prefiero asumir las limitaciones y carencias que pueda tener un actor nuevo o una persona que no sea actriz a los terribles resabios que tienen los actores de televisión. Prefiero que salga un poco deficiente la actuación a que salga con esas sobre-actuaciones, sobre-modulaciones y clichés. A partir de ahí construyo el reparto. Dentro de lo tradicional hay gente que no está tan viciada, que se ha mantenido sin echar mano de recursos y formulismos baratos. Trabajo con algunos pero prefiero la gente nueva que viene con todo el entusiasmo. Es un poco la fórmula neorealista del acercamiento de una persona particular al personaje que tienes en el guión.

PR.: Y también Stanislavski, verdad?

PS.: En cuanto instrumento sí. Pero básicamente la extraña afinidad con el neorealismo. . . pero también hago otras cosas, escojo gente cuya capacidad histriónica se nota al hablar; son personas

con anhelo y preocupación por su trabajo; trabajan con más mística.

PR.: Cómo es tu relación con el actor?

PS.: Libre. No me gustan los actores que se mueven como marionetas, entonces empiezo a crear la circunstancia que pide la escena y la voy recreando con los actores. Respeto el trabajo de cada uno, todo el mundo aporta.

PR.: Se les nota frescura al actuar.

PS.: Parte del proceso se va en distensionar a la gente. Yo no soy dictador.

PR.: Te tomas el tiempo.

PS.: Sí. Creo que es fundamental. Es mi reacción a lo que siempre ha sido la televisión: una fábrica de empanadas, cada uno llega con su texto y prrrr. Conmigo el trabajo es suave, se trata de producir entre todos un hecho dramático.

PR.: Y la construcción de cada personaje?.

PS.: Al principio es duro. Se ensaya mucho, se busca hacia donde va cada personaje, cómo es. Es duro, hay gente que se asoma a un set de televisión por primera vez.

PR.: Y cómo trabajas con las cámaras?.

PS.: También aquí reacciono contra la cosa preconcebida y rígida de los directores de televisión. A mi me gusta llegar 'limpio' al set. No importa que ya lo conozca: me he leído la escena pero voy desprevenido viendo a ver que hago. Empiezo a partir de una esquema y lo voy complicando poco a poco. A partir de la novilidad de los actores construyo el tratamiento con la cámara, también muy móvil. Me gustan los planos secuencia, largos, con una cámara que persigue la acción. Prefiero cambiar poco de plano. Mientras un plano esté expresando, para que cambiar a otro, no crees?.

PR.: Claro. Pero es más exigente. . . por lo tanto mejor. . . Bueno, y cuál es tu relación con estos programas, es decir, cómo te sientes hacia ellos, los consideras una forma personal tuya de expresión (la temática, por ejemplo) o un trabajo más?.

PS.: Frente a las posibilidades de hacer cosas en televisión, ésto realmente se acerca a una forma de expresión; los temas me gustan, considero que algo enjuician, algo apuntan hacia nuestra organización social. Las cosas ocurren en un país latinoamericano, forman parte de una realidad, eso me gusta mucho porque son cosas ubicables en el tiempo y en el espacio. Pienso que es un aporte porque habla de que las cosas que se deben tratar son las nuestras, entonces desde ese punto de vista si me siento muy cercano a lo que quisiera hacer; pero desde luego, hay una cosa que es inherente a la televisión comercial: es la premura. Entonces eso me aleja un poco del ideal que tengo para las cosas que quiero hacer.

PR.: *Qué tipo de cosas harías para sentirte plenamente expresado?*

PS.: Yo sigo obsesionado por el cine aunque siento que tal vez no lo voy a poder hacer nunca.

PR.: *Y con qué tipo de temática?*

PS.: Siempre por ese lado. Tengo por ejemplo, el proyecto de una comedia en donde pretenderé hacer como un fresco del país. También tengo escrito un medimetraje sobre La Colonia, allí revolví dos personajes, uno sacado de Cordovez Moure y otro de un estudio de Juan Friede sobre una cura que se llama Don Juan del Valle. Quiero hacer un cuadro de La Colonia con varios episodios: es un proyecto que me gusta, y, en fin, varias cosas más. Pero fundamentalmente poder trabajar con más tiempo, con mejor planeación. Ahora, dentro de lo que se puede hacer en televisión, me encuentro satisfecho, creo que he marcado una pauta: la búsqueda de lo cotidiano.

PR.: *Sí; en resumen, lo halagüeño de tu trabajo es que estás abriendo camino, una enorme brecha para las generaciones más jóvenes.*

PS.: Yo también lo entiendo así; de repente me sorprendí y no es por dármeles de pionero ni de profeta, ni un carajo, pero el público está contento. Y todo ésto ha resultado de mi afán de reacción contra todo lo que ha sido nuestra televisión. En dos palabras, la televisión me enseñó sobre todo, cómo no se debe hacer las cosas.

“San Antoñito”

PR.: De todas tus películas —a excepción de “El Patas”— “San Antoñito” es la que menos me gusta. Tuve la impresión de una cosa hecha a la carrera con problemas de tipo cinematográfico, posiciones de cámara mal resueltas, por ejemplo. Cual es tu opinión.

PS.: No es una película profesionalmente acabada, fue un buen intento frustrado en algunas cosas. . . un ensayo, no ha sido más.

PR.: Qué pasó en Cannes?

PS.: Focine la mandó a La Habana y allí los franceses la pidieron para “La semana de la crítica”. Fue todo un rollo. Los franceses le encontraron algunas virtudes: encontraban que había una nueva propuesta y también la cosa fresca de la actuación. Los cineclubistas y los críticos que son igualitos a los de aquí, todos afiebrados, hacían comentarios en general, excelentes.

PR.: Qué otras cosas destacaban?

PS.: Destacaban, por ejemplo, la atmósfera, el tratamiento de la luz. Ese trabajo lo hizo mi hermano Carlos, es bellissimo.

PR.: Todo el trabajo artístico era bueno, la ambientación. . .

PS.: También destacaban el tema. . . bueno, eso no es culpa mía sino de Carrasquilla; el trabajo con actores naturales. . . eso fue un experimento que funcionó hasta cierto punto, yo no quedé inconforme, pero no era más que un experimento.

PR.: Entonces, la acogida fue muy buena.

PS.: Claro, fue recibida con simpatía, pero como la cosita del cine subdesarrollado que puede ser. Ahora, si eso me pasa a los veinte años, está muy bien, pero mierda. . . ya a esta edad!; entonces yo agradecía mucho el entusiasmo pero creo que me veían como un oligofrénico que decidió hacer cine a los cincuenta años. Fue espantoso. . . Ah! además en París también la exhibieron varias veces. El material que me llegó decía algo así como “. . . la obra maestra de Pepe Sánchez”. . .

PR.: Tendré que volver a verla.

PS.: Mírala. Yo le veo los mismos defectos. La adaptación, por ejemplo, no estuvo totalmente en mis manos. Duni Kuzmanich terminó un trabajo que yo tenía hace como diez años, pero, tal vez hubiera merecido una pulida. Y, en general, esas vainas que uno no debe hacer nunca; las cosas a la carrera.

PR.: *Tengo entendido que tuviste problemas en el rodaje.*

PS.: Sí, por cuestiones económicas tuve que trabajar con un equipo de gente de Medellín. Tuve problemas en la pre-producción y en la producción. Algunas personas me fallaron, la niña encargada de la ambientación, utilería, todo eso, incumplió. . . entonces le tuve que decir gracias pero no más. Como te imaginarás, hubo represalias, la gente se fue. El camarógrafo se quedó, y yo, para no pasar por chauvinista o antipaisa. . . antipai. . . antipático (risas), lo acepté con muy mala suerte pues resultó un tipo absolutamente amateur. Ahora que pienso, tal vez la falta de cancha del camarógrafo influyó mucho en los problemas que decías.

PR.: *Seguramente porque mi impresión fue esa: la cámara lejana o donde no era, en una posición equivocada; mucho plano abierto, problemas de lenguaje. De tratamiento.*

PS.: Una cámara insegura, terrible, unos paneos que no se sabe si van a acabar. . . en fin, de pronto todo esto suena a disculpa y entonces es como muy molesta la cosa, pero en realidad tuve toda esa serie de contratiempos.

“El Chinche”

PR.: *De dónde sale la idea de “El Chinche”*

PS.: El personaje me lo dieron hecho; se lo inventó él mismo y lo representaba; lo primero que hice fue colocarlo en el tiempo y el espacio. Me dije, éste personaje tiene que funcionar en una casalote, no puede jugar a que es aviador, como ocurre con algunos recursos humorísticos —a veces el tipo resulta de cirujano—. Entonces lo ubiqué, le inventé un vecindario, etc.

PR.: *Es otra vez tu influencia neorealista?*

PS.: Ajá.

PR.: En "El Chinche" se siente que los actores aporta mucho al personaje, casi como si lo terminaran de construir, además hay momentos de pura improvisación, verdad?

PS.: Sí, claro. Mira, yo escribo un guión técnico muy detallado que me permite hacer un rodaje rápido; lo escribo con posiciones de cámara y todo; cada vez hago un cortico-metraje. Pero el trabajo también es muy libre y muy suelto; mucho más que en "El cuento del domingo". En "El Chinche" ya es la rumba. Para mí la democracia no es teoría, yo soy así; todo el mundo tiene opción, cada una mete la cucharada y aporta. Es un juego.

PR.: Les escribes los parlamentos?

PS.: Algunos sí, pero cada uno de ellos —unos más que otros— enriquecen violentamente su personaje. Yo no podría hacer "El Chinche" sin los actores, no sería lo mismo, no creo en el director que impone su voluntad. Considero que el trabajo debe surgir de un juego y de una interrelación dentro de ese juego, se establece una relación dialéctica, clásica: yo doy y me dan.

PR.: A pesar de tu ánimo realista, con "El Chinche" te quedas un poco en la comedia de costumbres.

PS.: En la televisión se trabaja con muchas limitaciones, es una cosa estructural. Quiero decir que la televisión es comercial y eso, necesariamente, te encajona. "El Chinche" está bajo los parámetros de la comercialización, no hay que olvidar eso; cuento con eso y doy hasta donde se pueda dentro de esos parámetros, no me puedo atrever. Yo no tomo "El Chinche" como tribuna, eso lo tengo claro, por eso dura, las críticas no podrán, nunca, ser profundas.

PR.: Eso te preocupa o lo aceptas?

PS.: Lo acepto en cuanto hay que aceptarlo porque es lo que me dá de comer, pero me preocupa, desde luego. Me preocupa no poder volverla un verdadero medio de expresión, pero eso nunca podrá ser. La televisión se da comercial u oficial y en cualquiera de los dos casos está condicionada.

PR.: Con todo, en la temática de "El Chinche" sostienes elementos de crítica social: el desempleo, el alto costo de la vida, "la olla permanente", no?. Y también rasgos de la idiosincracia colombiana: la pereza, por ejemplo.

PS.: Como te digo, voy hasta donde puedo.

PR.: *A Margarita Vidal le dijiste —durante la entrevista en televisión— que te preocupaba mucho el país; has pensado alguna vez expresar esa angustia tuya en el cine?*

PS.: Yo pienso que al preocuparme el país y al adjudicarle los graves problemas del país a nuestra organización social y política, a lo único que se puede aspirar en televisión, es a hacer una tímida crítica, hablar de ecología, por ejemplo, pero sin buscar muy adentro porque entonces terminaría enjuiciando la tenencia de la tierra y volveríamos a lo mismo. El día que uno diga los terratenientes y la vaina, la explotación y la cosa, el serrucho y la joda, ahí se lo llevó el diablo.

PR.: *Nunca harías un cine político?*

PS.: Creo que en la medida en que yo haga una cosa pensada en cine, siempre estará teñida de una actitud política. Expresaré mi posición ante la vida y ante las cosas. Yo hice un poco de cine político, tengo muchas anécdotas, mira una vez tuve una experiencia memorable, íbamos de pueblo en pueblo exhibiendo unas películas políticas con el terrible resultado que teníamos que explicar, al final de la proyección, todo lo que había ocurrido. La función del cine se perdía, los campesinos no entendían nada; resultaba más práctico y más barato dictar una charla. Entonces yo no creo mucho en el cine político, creo en una visión política de las cosas.

“Chinchigua”

PR.: *Yo ví tu película “Chinchigua” hace muchos años pero me acuerdo que me gustó mucho. Mi impresión fue de algo nuevo en el cine colombiano. Es una película muy tierna, poética. Ahora que te oigo hablando de Neorealismo y de tu afinidad con él, caigo en cuenta de que “Chinchigua” me pareció siempre una película muy en ese tono, neorealista.*

PS.: Sí, yo quise hacer un trabajo dentro del más crudo neorealismo. Fernando Laverde (con quién siempre tuve una formación paralela) y yo, iniciamos el trabajo con un grupo de gamines, con la mala suerte de que después de un tiempo el asunto se frustró por-

que los ‘pelaos’ desertaron. Ya ni siquiera la plata fue incentivo para ellos, simplemente no soportaban que los hicieramos repetir. Entonces, ante la posibilidad inmediata de obtener el dinero para producir la película reduje la idea inicial a una cosa poética llena de símbolos. Hice el guión la víspera de presentarlo para la aprobación, fue como una síntesis, casi como una metáfora de todo lo que quise hacer con el grupo de gamines. Por eso el tono poético.

PR.: Cómo solucionaste el sonido?, en esa época el sincronismo era imposible en Colombia.

PS.: Sí era perfectamente imposible, no existían los elementos. Eliminé los parlamentos y le puse una musiquita.

*PR.: Aprovechar las limitaciones y volverlas recursos.
... todavía te gusta “Chichigua”?*

PS.: No la he vuelto a ver pero creo que me sigue gustando, me encantaría tener una copia; imagínate, mierda. . . yo creo que si existiera una copia me pondría a llorar.

PR.: Y que me dices del protagonista?

PS.: Era un niño que le ayudaba a mi papá en su trabajo de fotografía y vivía en la casa, con nosotros. Entonces lo disfracé de gamín y listo. Era un primer intento de trasladar la fórmula neorealista al tratamiento de los personajes y de la dirección.

PR.: Estabas muy empapado del neorealismo. . .

PS.: Sí, me encanta. Vi todo el neorealismo en el Coliseo, aquí en Bogotá, Vittorio De Sica, Fellini. . . yo veo una cosa de De Sica y me derrito, me hago pipí, además, lo asocio con una época de mi vida muy agradable, la bohemia. Por otra parte como fórmula me parece absolutamente válida para acá.

Miguel Littin y “El Chacal de Nahueltoro”

PR.: Que ocurrió en tu vida profesional entre “Chichigua” y tu aparición en la T.V. con “El Chinche”?

PS.: Una de las cosas que recuerdo fue mi trabajo como asistente de dirección en "El río de las tumbas", un trabajo bellissimo, no sé que otra cosa. . . y después me fui a Chile.

PR.: *Ah, tu trabajo en "El Chacal de Nahueltoro" fue después de haber realizado "Chichigua"?*

PS.: Sí, claro.

PR.: *Estaba convencida que había sido antes.*

PS.: Yo llegué a Chile con las puertas abiertas porque iba recomendado por Yoris Ibens; en ese momento eran escasas las puertas pero me vinculé con el cine experimental de la Universidad de Chile. Yo llevaba mi copiecita de "Chichigua", lo único que podía mostrar; trabajé en una película dirigida por Elvio Soto (el director de "Llueve sobre Santiago) y, estando en esas, mostré mi película y se apareció Littin; él también tenía su "Chichigua". . . , se llamaba "Por la tierra ajena" sobre la mendicidad nocturna en Santiago; lindo tema: cómo las calles y las aceras son propiedad de los limosneros, las prostitutas y los gamines; cómo disfrutaban de ellas y, de que manera, al amanecer tienen que desocupar para que tenga lugar la llegada del transeunte normal; es bellissima. La realización, el tratamiento, no eran buenos, era mucho más cine "Chichigua". Nos hicimos amigos. Vivíamos con los guiones en la cabeza: que tengo esta idea. . . que cuando se podrá hacer. . . que no se qué. . . hasta que un amigo dijo que tenía una historia, era un proyecto concreto, el argumento —basado en un hecho real— de un condenado a muerte; era la historia de "El chacal de Nahueltoro". Littin dijo que quería dirigirla; empezamos, entonces a recopilar datos, entrevistas, fotos, muchísimas cosas. Era un material informe, una cosa muy caótica, así que Miguel se encerró, para reaparecer como dos o tres meses después con el guión armado: tenía una estructura bellissima. Como si fuera poco, apareció un amigo con ganas de hacer algo con su pequeña herencia. . . entonces Littin propuso a la Universidad de Chile coproducción. Y para no entrar en más detalles, así fue. En todo caso fue una muy linda experiencia. Como tu sabes, yo era el asistente de dirección, pero todo el grupo estaba vinculado más allá de su propio oficio: el fotógrafo, el montador, el sonidista. . . estábamos enamorados del proyecto y trabajamos con verdadera mística.

PR.: *Siempre oí decir que la realización de la película era, en un alto porcentaje, tuya. Hay algo de cierto?*

PS.: Sí, la verdad es que fue casi una co-dirección, porque, bueno yo había trajinado más con el cine, había sido asistente de Luzardo en “El Río de las Tumbas”, había rodado más películas, en fin. . . además es una cosa que Miguel no tiene ningún reparo en admitir. Pero sobre todo, fue un trabajo de equipo del carajo.

PR.: *Es muy buena la película. Tiene cosas muy lindas. Siempre recuerdo ese plano secuencia circular, te acuerdas?. Cuando el Chacal llega al rancho de la tragedia.*

PS.: Sí, ese plano lo armé yo, más o menos. Imagínate. . . yo quería que fuera cámara en mano pero teníamos un director de fotografía berraquísimo pero totalmente ortodoxo —Héctor Ríos— entonces el tipo se atortolaba, —pero cómo así, decía—. Además era bajito, raquítico, como palúdico (risas) un tipo excelente pero como enfermizo: cámara en mano!. . . pues tomaba con tal pasión su trabajo que se levantaba como a las tres o cuatro de la mañana (con ese frío del otoño chileno!) a ensayar. Después no quería ver el trípode, quería hacerlo todo a mano.

PR.: *Era en los años sesenta, no?. En ese momento era bien audaz el uso de cámara en mano.*

PS.: Los brasileros lo estaban haciendo; ellos marcaban la pauta. Fueron los primeros en meterse por entre un charrascal con la cámara al hombro siguiendo a un actor. Era la estética del Cinema Novo brasilerero, toda aquella cosa del cine subdesarrollado no?, de sacarle partido a las limitaciones.

PR.: *Bella película. Hizo época en Latinoamérica.*

PS.: Lindísima. De las cosas en que he participado esta es de las que me gusta de verdad.

PR.: *Además es una película muy tierna, no?*

PS.: Muy tierna, muy intensa, pero eso si es virtud de Miguel.

PR.: *A mi no me gusta la evolución de Miguel.*

PS.: A mi tampoco. Le pasó un poco lo mismo que a Glauber Rocha. Rocha hizo cosas bellísimas como “Dios y el diablo en la

tierra del sol”, de hecho el Cinema Novo es culpa de él (risas), . . . pero después se fue a Europa y se sofisticó, empezó a jugar con elementos ajenos a su cultura. . . a jugar a las superproducciones. Littin hizo lo mismo, en “actas de Marusia”, por ejemplo, escogió a Gian María Volonté para el papel de protagonista: no tenía nada que hacer ahí, dañó todo. Ese papel era para Nelson Villagra, el mismo protagonista de “El Chacal. . .” pero Miguel sólo se interesa por las estrellas.

PR.: Qué buen actor Villagra, verdad?

PS.: Pufff!, monstruoso. Ahora es actor de éxito en Cuba. Hasta hace poco estaba allá con su mujer, también muy buena actriz. Entonces no entiendo cómo Miguel sacrificó eso, Nelson hubiera enriquecido el personaje.

Como actor

PR.: Volvamos a “El cuento del Domingo”. Cómo manejas una escena cuando actúas?

PS.: Es lo mismo. Todo hay que adjudicarlo a que tengo treinta años en este oficio y treinta años de actor. Es pura cancha. Me imagino la escena, la encuadro como si la estuviera mirando desde afuera. . . y, otro es el manejo que yo hago del personaje.

PR.: Necesitas un poco de feed-back, algo de dirección?

PS.: Nooo. . . yo ya he estudiado el personaje. En televisión uno se acostumbra a construir rápido sus personajes, con limitaciones, claro está, pero resulta un esquemita como decoroso. . . no hay más opción. Yo te hacía alusión a una época en que andábamos con tres libretos en la mano, tres libretos diarios. Hacíamos dos o tres programas en el día directo al aire. Entonces disfracese de enano para el programa de las tres, y pá!. . . , disfracese de prócer para el de las cinco, póngase las patillas y listo. . . eran un chiste pero finalmente de desenvoltura, a condición de tomarlo a cierta distancia y de no dejarse encasillar.

PR.: Huir, otra vez, de lo convencional.

PS.: Sí, pero de todas maneras se adquieren ciertos resabios. En el papel del senador en "Brillo" me cuesta un poco de trabajo alcanzar el estilo de actuación que he pedido. Tengo tendencia a actuar con la ceja arriscada y toda esa vaina. De golpe me veo en la escena y digo. . . mierda, bajémosle el tono a esta cosa. Trato de apoyarme mucho en los otros actores, me apoyo en la espontaneidad de ellos e intento, ponerme a ese nivel. Y por el lado cinematográfico, marco las posiciones de cámara, el encuadre, y mi asistente, Andrés Agudelo, se encarga del resto.

PR.: *Hiciste algún estudio?*

PS.: No, la única experiencia que tuve fue la famosa de Sequisano, en la época de Rojas Pinilla cuando empezó la televisión. Sequisano era un discípulo de Stanislavski que vivía en México. Lo contrataron y organizó unos cursos estupendos pero sólo duró cuatro meses porque los pontífices del teatro (resulta molesto nombrarlos porque están casi todos muertos) resolvieron quitárselo de encima acusándolo de hacer proselitismo comunista en sus clases. Lo sacaron del país en 24 horas.

PR.: *Cómo eran los cursos?*

PS.: Se aplicaba el sistema stanislavskiano: preparación del actor, ejercicios de improvisación, etc. Leíamos teoría, a Stanislavski, claro. Era una cosa intensa, muy linda. Ese fue el único trabajo que hice como actor.

PR.: *Y después trabajaste mucho como actor en la T.V.?*

PS.: Sí, después me tocó aprender como era la actuación en T.V., era mi modus vivendi. La verdad es que nunca me metí en serio en el asunto, siempre hice papeles secundarios o pequeñeces nada destacadas porque para mí esa actuación puramente vocal era ridícula. Convertía los ensayos en rumba, era todo muy falso. Si te contara todos los papeles que hice: hasta de Inca estuve disfrazado (risas)

PR.: *Trabajaste con Alicia del Carpio en Yo y Tú.*

PS.: Sí ese es el papel que más se recuerda.

Algunas anécdotas

PR.: *En alguna entrevista leí que para tí, la mejor película colombiana es "El río de las tumbas" de Julio Luzardo. Cómo fue tu trabajo con él.*

PS.: Una experiencia valiosísima; Julio tiene un manejo del cine impresionante. Como sabes yo fui asistente de dirección —también hice un pequeño papel pero accidentalmente. Le aprendí mucho.

Como anécdota simpática puedo contarte la famosa escena del ataúd. Estábamos como a dos kilómetros del pueblo filmando, obvio, cuando me dí cuenta que íbamos a alcanzar a rodar la escena del ataúd. Mandé entonces a dos opitas que andaban por ahí con un carrito haciéndonos los trasteos, los mandé, te digo, al pueblo por el ataúd. Mientras los esperaba el trabajo avanzaba y nos rendía muchísimo, los opitas nada que aparecían. Me fui hasta el pueblo sólo y a 'pata' bajo un sol como de 40 grados. Allá no apreciaron por ningún lado así que, sin más alternativa, me cargué el ataúd al hombro —hay que ver lo que pesa esa vaina!— y déle a pie por entre unos arenales. Yo lloraba, gemía, me caía, hasta que llegué. . . Y yo que pongo el ataúd en el suelo y que empieza a nublarse, entonces dice Elio Silva, el director de fotografía: hoy no hacemos ésto, no vale la pena. Me metí al río. . . me salía humito de lo recalentado que estaba. Con esto te quiero decir que es ahí, en los rodajes, haciendo las cosas en donde se aprende el oficio. Es así como se obtiene la cancha. Pero me gustaría contarte otra anécdota muy simpática, a propósito de Elio Silva. Como tú sabes, hoy en día Elio Silva es una estrella del cine brasilero como director de fotografía. . . bueno, durante el rodaje de "El río de las tumbas" nos hicimos muy amigos, tomábamos aguardiente todas las tardes porque no había nada más que hacer. Por esa época yo tenía casi terminada la adaptación de la novela de Jorge Icaza, *Huasipungo*, me gustaba y tenía unas posibilidades cinematográficas impresionantes. Le conté mi proyecto y se entusiasmó de verdad. Era justo el momento del Cinema Novo brasilero y Elio me hablaba mucho del tipo de cine que estaban haciendo, de la cámara participante, de la estética del subdesarrollo, en fin. . . y por todo eso le gustó mucho mi idea. Te cuento que después del rodaje llegamos a Bogotá baradísimos porque nos habíamos bebido todo el sueldo. . . no nos había alcanzado sino para el aguardiente de por las tardes. Elio se leyó, entonces mi

adaptación y. . . miércoles! que entusiasmo: Esta vaina hay que hacerla Ya, me dijo. Había que hablar con Icaza por los derechos de autor y tu sabes que en esa época llamar a Quito. . . ni con señales de humo. Entonces Elio dijo, vámonos para Quito; pero sin un peso?. . . en bus. . . Flota Magdalena hasta Pasto y desde allí para abajo en lo que sea. En Brasil se hacen así las cosas. Cinco días duró el viaje, sin cinco centavos, divertidísimo. Hablamos con Icaza, contactamos un grupo indígena porque la mitad de la película iba a ser en Quechua, en fin. Elio siguió para Brasil y yo me regresé a Bogotá. A los quince días me llegó carta del tipo diciéndome que estaba lista la plata, veinte mil dólares, que en esa época era mucho dinero. Y como si fuera poco, Nelson Pereira Do Santos haría la producción. Te imaginas?, sentirme a un mes de mi primer largometraje y en esas condiciones? . . .

PR.: Y qué pasó?

PS.: El primer gorilaso del Brasil: la caída de Goular. . . entonces claro, todo el mundo salió a perderse. Claro, la gente era toda de izquierda, entonces a perderse. Y, hasta luego, enterrado definitivamente mi proyecto. Me costó mucho trabajo recuperarme de ese golpe.

PR.: Si la hubieras hecho, otro sería el rumbo del cine colombiano, ¿no crees?

*PS.: Yo creo que si porque había planteamientos realmente novedosos. Quince años después, Sanjinés utilizó elementos que yo tenía en la cabeza. La obra es bellísima, es la primera novela social de Latinoamérica, fue escrita como en 1905, es la novela clásica del Ecuador, es como *El Quijote* de ellos. Entonces mis aproximaciones al cine han sido así, muy intensas.*

PR.: Bueno, Pepe, dos preguntas para terminar; qué prefieres el trabajo como director, como actor o como escritor?

PS.: Como director. Es el que más me gusta y el que condiciona los demás. Me gusta también escribir mis propias cosas, lo que no me gusta es hacerlas cada 8 días durante cinco años, eso ya es terrible. Pero el hecho de sentarme a cranear, a cocinar mi propio sancocho, me encanta, disfruto mucho.

PR.: Y el trabajo como actor?

PS.: Depende del papel. Cuando un personaje está bien escrito me entusiasma hacerlo pero no soy un brillante actor, sé que tengo limitaciones por eso no me metí mucho en esa onda.

PR.: *Ajá. Y qué te interesa más al dirigir, la comedia tipo “El Chinche” o las cosas realistas como “El cuento del domingo”?*

PS.: Yo no hago mucha diferenciación entre comedia, drama, en fin. . . para mí, son situaciones que se dan con una óptica distinta. De todas maneras es la línea del neorealismo, por decirlo así, o si tu quieres como de un naturalismo.

PR.: *No haces cambios al dirigir a tus actores?*

PS.: No, ninguno, establezco la misma relación.

PR.: *Gracias Pepe.*