

LOS PROBLEMAS DE LA DRAMATURGIA EN EL CINE COLOMBIANO

DIALOGO CON DOS CINEASTAS COLOMBIANOS:

Camila Loboguerrero y Lisandro Duque Naranjo

PATRICIA RESTREPO*

Estamos ante la primera generación de cineastas colombianos. Primera generación que da sus primeros pasos en el largometraje, es cierto, y que en esa medida es todavía balbuceante e irregular, pero primera generación al fin.

Es la primera vez que en Colombia podemos hacer un balance de ocho o diez películas de las cuales se puede afirmar que están realizadas por profesionales de su oficio, por cineastas que buscan y en algunos casos encuentran, una forma de expresión verdaderamente cinematográfica, que se plantean con seriedad y rigor su inmersión en el mundo del cine, que tantean en la realidad nacional y que quieren darle a su público un cine auténtico con el cual puedan identificarse.

Estamos también ante un momento de fuerte polémica, de condena, diría yo, a un arte que empieza a nacer en nuestro país, con todas las dificultades inherentes a una industria del tercer mundo y que, al contrario de negarle posibili-

* Cineasta. Directora del cine club de la Universidad Central. Crítica cinematográfica.

dades y despreciarlo por su imperfección, hay que llenarlos de entusiasmo y reconocerle sus pequeños logros.

En nuestro cine hay ya un germen. Después del boom de los años sesenta que constituyeron películas aisladas como las de Julio Luzardo y José M. Arzuaga es la primera vez que estamos ante unas obras con cierta coherencia y solidez.

Nuestros cineastas todavía no consiguen cautivar un público, ni consiguen ser un movimiento con postulados que apunten a una estética de identidad nacional. Sin embargo hay en ellos una clara conciencia del momento por el cual atraviesan. Además de los problemas de financiación y de comercialización por falta de mercado y de otras cosas que vamos a omitir aquí, el problema álgido de nuestro cine es el de la dramaturgia: Cómo elegir una historia y cómo contarla manteniendo el interés del público.

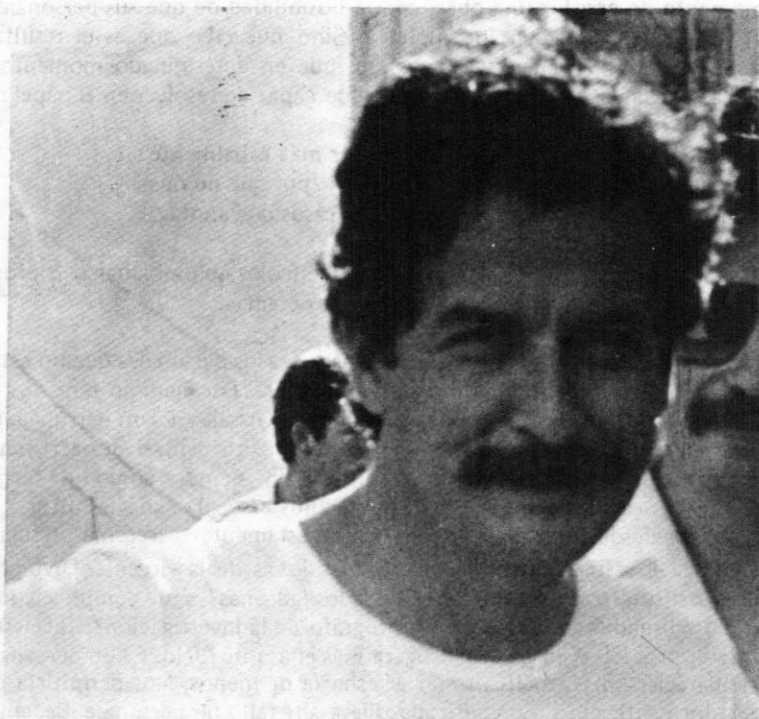
De eso vamos a hablar con Lisandro Duque Naranjo y con Camila Loboguerrero realizadores de "El Escarabajo" y "Con su música a otra parte", respectivamente.

Patricia Restrepo: Frente al problema de la dramaturgia en nuestro cine, en nuestra literatura o en cualquier tipo de arte narrativo, veo dos problemas. El primero sería cómo elegir una historia: cuál historia contar. El segundo, cómo contarla. Hablemos del primero: interesan las historias que el cine colombiano está contando?

Camila Loboguerrero: Cuando uno termina un largometraje tiene mucho tiempo para reflexionar. Una de las materias de reflexión, después de ver la recepción del público y lo que este espera de nuestro cine, es justamente, el tema de una siguiente película: el cuento a contar. Pensaba mucho en la dificultad que tiene el cine colombiano para adoptar una fórmula, unos cánones comerciales, por ejemplo los del cine norteamericano: el cine de héroe. ¿Cómo hace nuestro público para creer en un héroe? Somos una cultura antihéroe. Lo fácil sería escoger la fórmula pero cuando se es honesto con la realidad que nos circunda no se puede crear un héroe porque en Colombia eso no es verdad. A nuestro héroe lo botarían del trabajo o le iría mal. Eso hace justamente, que sea difícil ser consecuente cuando se quiere contar una historia nacional.

El trabajo del cineasta se dificulta porque siempre tenemos que tener en cuenta de dónde somos y de dónde venimos.

Lisandro Duque Naranjo: A la pregunta que tu haces, Patricia, sobre cuál debe ser el tema de una película colombiana, pienso que cualquier tema es bueno. No creo que los temas estén jerarquizados en el sentido de que haya sólo cierto tipo de temas exitosos. Cualquier tipo de tema es exitoso. El problema es cómo se aborda dramáticamente el tema cualquiera que este sea. Pienso que la gran falla del cine colombiano sigue siendo la falla dramática porque ha abordado, hasta ahora, toda clase de temas y, las películas que no han provocado el interés



del público, no han fallado por el tema asumido sino por el tratamiento que le dieron a este tema.

Yo me escandalizo un poco de oír hablar a los cineastas colombianos acerca del llamado cine de fórmula. Desafortunadamente por guión de fórmula se suele entender lo que se ha llamado dramaturgia clásica. Yo realmente no creo que sea tan fácil, y en ese objeto lo que dijo Camila, hacer guiones con dramaturgia clásica. Entendiendo por ello una historia que tiene una primera etapa de exposición de los problemas, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Yo creo que este tipo de 'armazón de historias' que ha resistido el pasado de los siglos es algo a lo que el cine colombiano no debe rehusarse. Incluso me da la impresión de que el desdén por la dramaturgia clásica no es más que el reflejo de una impotencia para poder desarrollarla. Las películas nuestras que se han quedado a medio camino en el planteamiento, no ha sido porque deliberadamente hayan desdeñado un tratamiento clásico sino porque se dieron por vencidos ante la posibilidad de hacer un tipo de armazón coherente: llevar hasta sus últimas consecuencias a cada uno de los personajes. Yo suelo escuchar, cuando se hacen preguntas sobre dramaturgia, que se responde, por quienes finalmente no fueron capaces de desarrollar un guión, que quieren fracturar la dramaturgia, que quieren conspirar contra el concepto clásico, que el nuestro es un país desarticulado y que la dramaturgia debe ser desarticulada. Yo no estoy de acuerdo con eso. Pero porque me he podido dar cuenta de que esa no es una convicción de gente que, hasta el momento, haya demostrado ser capaz de desarrollar, de pelear, en

el momento de escribir una obra, con la posibilidad de que sus personajes y sus situaciones no se queden incompletos. Sino que creo que es el resultado de habersele dado por vencido a un guión, que en determinado momento, planteó unas exigencias que el guionista no fue capaz de resolver en el papel mismo.

P.R.: Bueno Lisandro, pero para entender más cabalmente y para que el análisis resulte más positivo, ¿por qué no nos dices a cuáles guiones te refieres en estos casos que anotas.

L.D.N.: Bueno. Me voy a referir a varias películas colombianas con problemas de guión y a aclarar en qué consisten esos problemas:

'La virgen y el fotógrafo': esta película tiene varios personajes que no están sustentados coherentemente a lo largo de la película. Por ejemplo tenemos el caso de la prostituta municipal que encarna Amparo Grisales. Es un personaje que no cumple una función orgánica dentro del argumento central de la película. Es un elemento tangencial que va de principio a fin, siempre como una tangente o como una línea paralela que no tiene vínculos estrechos con la historia que se nos plantea desde un comienzo y que supuestamente se retoma al final de la película: la investigación del robo de unas joyas de la virgen. ¿Tuvo algo que ver la prostituta con ese robo? ¿Delató a los ladrones?, ¿fue cómplice con los ladrones?, ¿disuadió a su amante, el fotógrafo de la investigación?, ¿aceleró en su amante el proceso para que investigara más el asunto?. No. Es un personaje, que si desapareciera de la película, no se echaría de menos. Nos permitiría que un espectador calificado o no calificado dijera ahí faltó un personaje. Es, entonces, un personaje espúrio.

Sigamos con el personaje del fotógrafo que es el protagonista de la historia. El es quien empieza a hacer indagaciones buscando algún nexo entre el robo de las joyas y quienes eventualmente lo pudieron hacer: el terrateniente, su hijo, etc. Con mucha frecuencia pierde el objetivo de sus pesquisas y se enreda en situaciones menores, también desarticuladas del conjunto. Su idilio con la muchacha de sociedad, sus vínculos con la señora cuya pasión es hacerse tomar fotografías, etc. El personaje principal de la película, el elemento protagónico, continuamente entra y sale de la historia principal, la abandona y sólo como por azar se vuelve a vincular. El comandante de la policía: este personaje cumple una tarea como investigador al principio de la película. Después de los primeros veinte minutos desaparece como por encanto y hace su reaparición al final de la película. O sea, la película tiene una especie de vacío respecto de la historia central: la abandona a los 15 minutos para retomarla en los diez minutos finales. El relato es muy atomizado, lleno de digresiones. Yo creo que si la película de Luis Alfredo tuvo éxito comercial fue porque, de alguna manera, es una película que en otros niveles, distintos al guión, es una película placentera. Su fotografía, la manera como recoge un poco la sensualidad del color valle-caucano, el lujo de la indumentaria de los personajes, en fin, cierto relajamiento, cierta molición a lo largo de toda la película; la música, la banda sonora que está bien realizada, se convirtieron en elementos atenuantes que disimularon el agravante principal de la película: la dramaturgia.

C.L.: Yo quisiera que analizáramos más desde dentro el problema; más como personas que hacemos cine. No tanto diciéndonos lo que pasa en tal película, sino por qué pasa. Qué es lo que hace que en muchas de nuestras películas ocurran esas digresiones. Pienso, en primer lugar, que veníamos de una escuela de cortometrajes documentales y de pequeños cuentos. Entonces, al querer acceder al largometraje, pretendimos ensamblar cuentos de 10 minutos en un total de hora y media obteniendo como resultado que nuestros primeros largos fueran la historieta de 10 minutos de la prostituta municipal o la historieta del abuelo, en mi película, por ejemplo. Pero, por otro lado, está la Literatura latinoamericana que es muy descriptiva, menos dramática, con menos unidad de acción, de tiempo y de lugar y mucho más panorámica de las cosas. Pienso particularmente en Puig, pienso en Donoso, en Jorge Amado, en *Cien años de Soledad*. Son panorámicas totales en la vida de un pueblo, novelas que finalizan con los personajes planteados al principio pero en donde hay una serie de personajes que se van quedando muertos a lo largo del camino y que carecen de importancia.



Con su música a otra parte



Con: NELLY MORENO

• JUDY HENRIQUEZ

• DIEGO HOYOS

• FRANKY LINERO

MUSICA DE LUCHO BERMUDEZ Y ERNESTO DIAZ

DIRECCION: CAMILA LOBOGUERRERO.



Yo no enjuiciaría muy rápidamente esta tendencia. Sin que yo pretenda justificar mis errores o los de mis contemporáneos pienso que el intento de buscar otra narración cinematográfica es válido y nada desdeñable.

P.R.: Es cierto. Pero creo que no es comparable a la literatura porque allí la posibilidad de ser panorámico es mayor, allí no hay límites de ninguna índole y, por lo tanto

el autor puede explayarse a su antojo. No creo que una novela como *Cien Años de Soledad* pueda contarse en una película. Se necesitarían cien películas.

C.L.: Pero en una película como AMARCORD, finalmente cuál fue la historia central y en dónde empezó y en dónde acabó. Era una serie de pequeñas anécdotas poéticas. Es un cine lleno de poesía que abre vías a otras cosas.

L.D.: Siempre se cita el caso de AMARCORD como ejemplo de película en la cual Fellini excluye voluntariamente la dramaturgia clásica y yo no estoy de acuerdo. No hay en AMARCORD un solo personaje que se quede inconcluso; tiene una serie de hilos argumentales, de hilos de conflicto que no se quedan en la mitad. Por ejemplo, está la prostituta del pueblo de principio a fin, el abuelito también de principio a fin. Está el motociclista que es un leit-motiv, una constante dentro de la película. Hay un personaje del que se habla desde un comienzo y que ocupa la atención de toda la gente del poblado que se prepara para ver algo maravilloso y espectacular. Ese algo maravilloso y espectacular es el barco. Es el elemento protagónico que cruza toda la obra y al final tiene su desenlace. Entonces yo no creo que AMARCORD pueda seguir sirviendo como ejemplo de película en donde se trasgreda deliberadamente o no la dramaturgia clásica. Ahora bien: Camila ha puesto el ejemplo de la literatura. Yo creo que la literatura tiene un tiempo de consumo, de apropiación por parte del lector, tan largo, tan lleno de discontinuidades que la literatura perfectamente puede tener licencia de dejar personajes inconclusos. Es decir, no personajes inconclusos sino personajes de una irrupción breve dentro de la obra.

La novela tiene licencia, siempre la ha tenido a la discontinuidad argumental porque está sometida a un proceso de lectura que es también discontinuo. El cine no. El cine no tiene discontinuidad de consumo porque una película se ve de una sentada; entonces el relato tiene que estar muy concentrado. El cineasta no le puede conceder treguas al espectador para que se fatigue, el relato debe ser lo suficientemente coherente y lleno de líneas que no se rompen como para que si el espectador tiene la necesidad de salir piense que yendo y demorándose cinco minutos en su diligencia se pierde algo muy importante. Desafortunada la película en la que uno se levanta del asiento sin ningún remordimiento.

Yo diría que una película obliga un poco a una figura que a Cortázar le parecía recomendable para el cuento. Cortázar decía que una novela era una pelea que se ganaba por decisión y que un cuento es una pelea que se gana por knock-out. Yo creo que al cine de largometraje le ocurre lo mismo porque no es comparable a la novela sino al cuento. Porque no hay novelas de hora y media en cambio las películas se ven en hora y media.

P.R.: Yo veo que al interior de la dramaturgia aparecen dos problemas angulares. El primero sería el manejo de la historia propiamente dicha y el segundo el de los personajes que se mueven dentro de ella.

Me parece que el cine colombiano está adoleciendo más de historia que de personajes, por lo menos esa es la percepción que me queda después de ver sus largometrajes. Analicemos sus películas en cuanto esos dos elementos. Creo que en la película de Camila, para empezar, existen ya unos personajes, están vivos, son creíbles, tienen ciertos conflictos etc.

El personaje de la cantante de "Con su música a otra parte", por ejemplo, tiene dimensión humana, está por fuera del estereotipo que caracterizaba a los personajes de nuestro cine, pero lo que no cuaja del todo es la historia: todavía tiene momentos muertos, aparecen otras historias paralelas, por momentos los subtemas pesan más que la historia central.

Entonces propongo que analicemos tu historia y esa otra cosa que forma parte fundamental de ella que son las relaciones entre los personajes. Porque me parece, también, que si bien los personajes son sólidos y coherentes en sí mismos, no se relacionan con los demás, o no lo hacen hasta sus últimas consecuencias.

L.D.: La película de Camila tiene otro tipo de fallas distintas a las de "La virgen y el fotógrafo". Camila desarrolla unos personajes de principio a fin, no los deja sueltos en ningún momento, los personajes están articulados los unos con los otros como en una trenza de unos seis componentes. El problema de la película de Camila es que eludió, en el guión, poner en escena, las situaciones en las que se modifican las conductas de los personajes y que, curiosamente, los hechos importantes de la película y si se quiere espectaculares, cinematográficamente hablando, quedaron por fuera pero quedaron insinuados.

Son tres casos concretos los que transforman la conducta de la muchacha y terminan liberándola de su colonialismo cultural y de sus estereotipos gringos: sus andanzas por los barrios del sur de Bogotá —todo ese proceso de transformación y de impacto ideológico está por fuera de la película, pero se habla de él—. El secuestro del avión —todos sabemos cómo empezó, lo vemos, pero del desarrollo de ese secuestro da cuenta la radio, no se ve—. Entonces obsérvese que no es que Camila hubiera mostrado un secuestro y no hubiera vuelto a hablar de él. Esa no es la falla. La falla es que no hubiera finalizado situaciones iniciadas sino que las concluyó sin visualizarlas. Y el tercer caso concreto es el personaje del músico, el guerrillero. Todo el mundo sabe, eso no constituye un enigma para el espectador que es un personaje que cumple tareas clandestinas: es un guerrillero urbano; pero cuando inicia su exitante vida guerrillera no se ve; no vemos sus preparativos de conspiración, no vemos a sus cómplices pero sí sabemos que cumple esa tarea. Entonces el problema de la película de Camila no es una falla dramática en el sentido de que los acontecimientos que se plantean se dejan

botados a la deriva sino que, sin botarlos no se visualizan. Creo que no es una falla dramática, sino un problema de producción.

P.R.: No comparto tu opinión. Primero, creo que sí es una falla dramática y por otro lado no creo que el problema radique en no mostrar las actividades clandestinas del guerrillero puesto que es un personaje secundario; su excitante vida guerrillera, como dices, no es el tema de la película. El tema es el proceso y transformación de la cantante; por eso creo que lo que falta es más bien la relación entre ella y el guerrillero. La forma como el guerrillero afecta esa transformación, de qué manera influye en las decisiones de la muchacha etc. Por ejemplo, como anotas, cómo influyó invitándola a las visitas en los barrios del sur. Porque resulta que en las visitas participó ella, que es el personaje protagónico. Pero no lo hizo en las actividades guerrilleras ni en el secuestro —que es lo mismo—. Al contrario creo que ahí lo que estaba pasando es que un personaje secundario estaba suplantando al principal y que esto ocurría desde el guión. O dicho de otra manera, que la historia del guerrillero que es un sub-tema suplantaba a la de la joven cantante que era la historia central.

L.D.: Pero Camila tenía conciencia de que el secuestro iba a ser importante, de que las andanzas de los músicos por los barrios del sur iban a ser importantes, que la actividad guerrillera iba a ser importante. Iba a condicionar los cambios de los personajes y los condicionó.

P.R.: La forma como las actividades clandestinas de Diego Hoyos afectaron a la muchacha, o mejor, el hecho de que Diego las tuviera (porque no fueron las actividades en sí mismas las que afectaron, ni eso interesaba a la historia central) sí está contado en la película. Por eso es buena la escena de amor-odio entre ella (la cantante) y el otro personaje músico. Ella . Está descompuesta por la desaparición de Diego. Pienso que habría podido ir más lejos por ese camino.

Pero quiero añadir otras dos fallas que encuentro, talvez un poco menores, pero igualmente útiles para hacer claridad. El personaje de la mamá y su relación con la protagonista. Habría podido ser definitiva. La mamá es un personaje que está marcando un camino a la protagonista, la está influenciando para que evolucione de una manera u otra. Talvez no se trata de que esté más tiempo en la película sino de que cuando está sea más intenso. Me parece que la relación entre ellas se queda corta, hay un conflicto que está solamente esbozado. La otra falla sería el abue-

lo, un personaje extraordinario, poético, pero solamente un esbozo, también. El está marcando a su vez toda una pauta, toda una conducta histórico-familiar. Todo ese ánimo que tiene la protagonista de "cambiarle el sentido a la vida" —la frase tan linda del final de la película—, está sugerido por el abuelo. Siento, entonces, que se le quitó intensidad a un personaje que de por sí la tenía.

En este momento me asalta la duda de que si mi análisis parte de la película 'que yo quería ver' y el de Lisandro de la que "él quería ver". Pueden ser análisis subjetivos.

L.D.: Es muy probable.

C.L.: Quizá había una tendencia inconciente a lo largo de la película de no convertirla en melodrama; es decir de quitar esos picos que podrían ser los clímax del melodrama y trabajar con los resultados que producían esos clímax. Ese fue un punto de partida que le da toda una tonalidad a la película.

P.R.: Yo siempre sentí, viendo tu película, Camila, que estabas buscando deliberadamente anti-clímax y antidramaturgia. Por eso me pareció muy significativo cuando empezaste a hablar del héroe y del anti-héroe, porque sí era, —me parece a mí, Lisandro— una pelea contra la dramaturgia, si no clásica, por lo menos norteamericana, que nos rige. Se ve ahí un ánimo por trabajar la anti-heroína, el anti-clímax, de trabajar lo cotidiano. Es decir una serie de búsquedas y casi diría yo que de postulados estéticos propios, latinoamericanos, Fallidos, pero latinoamericanos.

C.L.: Si, sí.

P.R.: Es más, la escena a la que Lisandro hace referencia, cuando la protagonista habla telefónicamente de sus viajes al sur de la ciudad, la recibí como una mentira más de esa anti-heroína que siempre está posando de lo que no es.

C.L.: Claro. Yo nunca escribí un solo renglón sobre cómo terminaba el secuestro, no me interesaba, nunca escribí un solo renglón de estos niños yendo a los barrios del sur. No es que hubiera habido problemas de producción. Es que el interés estaba en otra parte.

P.R.: Pero entonces el resultado de eso es que la película está llena de momentos muertos. Por ejemplo, en vez de contar el ensayo de los músicos cuentas la frustración por no haber podido ensayar. Y la intención es clara pero yo pienso que eso crea un anticlímax muy fuerte y no sé si en el cine hay que buscar otro tipo de dramaturgia, Mi gran

pregunta es si funciona todo esto con nuestro público, si hay que insistir por ese camino y a lo mejor sea esa la vía de encontrar una narrativa propia. O si al contrario, como decía Lisandro, tenemos que aprender a contar historias en el sentido clásico. Porque, en últimas, tanto las deficiencias dramáticas que encuentra Lisandro como las que anoto yo, no son más que el resultado de la intención tuya con el anti-clímax y la anti-dramaturgia.

De todas maneras, creo que hay una gran contradicción en esta discusión porque si tu película se hubiera acogido a ciertos postulados clásicos, la historia central no se hubiera visto invadida por la del guerrillero y ella hubiera podido seguir siendo igualmente anti-heroína.

C.L.: Es posible. Yo me hice la reflexión de que tendríamos que pasar por unas cosas menos ambiciosas, por la academia, por la escuela —a lo mejor estoy queriendo pasar por encima de ella sin haberla aprendido bien—. Pero yo estaba tratando de superar esa etapa y quería trabajar con eso que usted define muy bien como los anticlímax y los antihéroes. No sé si estaba ensillando antes de traer las bestias.

P.R.: En este momento estoy pensando que dentro de la dramaturgia clásica pueden existir anti-héroes y anti-clímax.

C.L.: Para seguir adelante con el análisis y pensando en su película, Lisandro, llegué a la conclusión de que el punto clave, la cuña principal de su historia es el momento en que a su protagonista lo botan del banco. En ese momento la historia da un giro porque el muchacho se queda sin trabajo, se queda sin bicicleta, se ve obligado a robarse la plata y he ahí el desenlace. Sin embargo, esta pérdida del trabajo no está contada. No estuvo contado lo que cambió la vida a nuestro hombre. Usted narró los efectos, las consencuencia, pero el hecho mismo no.

L.D. Es cierto. En "El Escarabajo" faltó tensionar más ese momento que resulta tan decisivo. Venía precariamente planteado desde el guión y quedó peor resuelto aún, dentro de la película.

C.L. : Yo intuyo que lo que pasaba es que usted, en el momento del rodaje, no tuvo la necesidad de dar énfasis a ese momento. Si usted hubiera tenido conciencia de que ahí se estaba girando sobre la vida de su protagonista, hubiera hecho cualquier cosa: detener el rodaje, cambiar la escena, poner plata de su bolsillo. Porque cuando uno tiene en cuenta que es la escena definitiva de la película, hace cualquier cosa porque salga bien.

No hubo ni en usted ni en mí la necesidad de reforzar esas escenas y me preguntó por qué. Tal vez porque es a posteriori, cuando uno mira su película, que empieza a entender y a aprender.

P.R.: Claro . . . a saber cuáles son las necesidades de su personaje y en qué momento de la historia empieza a sufrir la supuesta transformación que vive un personaje en cualquier historia.

De todas maneras, me parece que hay un problema mucho más notorio en términos de dramaturgia en "El Escarabajo" que es todo ese subtema de la pérdida de los dedos del tercer personaje. No alimenta, tampoco, la historia central.

L.D. : Es probable que todo ese incidente se pueda recortar a la película sin que la historia principal sufra. Cuando yo puse esa historia lo hice por dos razones. La primera porque yo quería contar una historia completa del tercer personaje, el carpintero, y le quería crear un momento de tragedia particular; de él. Y, segunda, quería que esa tercera tragedia o subtragedia, alimentara la decisión de los otros dos muchachos de lanzarse a la delincuencia. Si el suponer que era legítimo desarrollar ese subtema sin desarticularlo de la historia central; si tuvo fallas de ritmo o me engolosiné con situaciones que distrajeron el conflicto principal, yo asumo eso. Eso es cierto y pienso que talvez no fue necesario dilatar tanto esa parte de la historia y que hubiera merecido un tratamiento dramático y cinematográfico distinto, más ágil para no crear la impresión de un paréntesis hecho con el ánimo de incluir otra historia.

P.R. : Yo siento que esa desviación del tema central cogió mucho peso, demasiada importancia y descompensó la historia central. Dejó de ser un subtema y la pequeña tragedia particular se volvió demasiado notoria.



L.D. : Llegó a usurpar el relato central.

C.L. : Cuando yo leí el guión no sentí el peso de esa secuencia. Pienso que en la película influye el trabajo que realizó el actor Charlie-boy puesto que es muy convincente y capaz de robarse nuestra atención, cosa que no le pasa al protagonista (el ciclista).

L.D. : También es probable ésto: puede que dramáticamente haya sido válida esa situación, y que, lo que ya en la película termina dando la impresión de usurpación y casi por un momento hace olvidar la historia central, haya sido un problema con los actores. Porque ciertamente yo fui relegando, en el proceso de realización de la película, al personaje del ciclista a planos medios. Casi no le dí primeros planos para eludir los problemas del doblaje; es un actor mexicano. Entonces, a lo mejor, al haber establecido una distancia sistemática entre la cámara y ese actor, lo fui convirtiendo en un actor casi secundario. Ya no por problemas dramáticos sino por problemas de realización, de posición de la cámara, de distancia del lente con respecto del personaje.

P.R.: La narración puramente cinematográfica afecta la dramaturgia. Buñuel decía que para cada plano no hay sino una posición de cámara correcta; lo difícil es encontrarla.

C.L. : Claro. Es el caso de mi película. Si a Lisandro le hace falta más secuestro es porque el guerrillero se le vuelve importante, y si el guerrillero se le vuelve importante es porque la actuación de Diego Hoyos es muy convincente y hace que la gente quiera saber más de él.

P.R. . No estoy tan segura, porque en las buenas películas siempre ha habido excelentes actores secundarios sin que por eso invadan el tema central. Así que creo que en las dos películas hay problemas de guión. En "El Escarabajo" la tragedia de la pérdida de los dedos es muy fuerte y sobre todo muy larga; tal vez sin toda la anécdota del hospital se hubiera logrado lo que Lisandro quería. Y en "Con su música. . ." el guerrillero es muy significativo.

Pero pasemos a otra cosa. Yo tengo un gran interrogante y pienso que en donde mejor se aplica es en "El Escarabajo". Es el problema del héroe del que hablaba Camila hace un rato. Ella hablaba de las dificultades para crear un héroe en nuestro país, sin embargo yo sigo preguntándome, si la poca acogida que tuvo "El Escarabajo" por parte del público no está ligada a este terrible final, en donde su protagonista y con quien, probablemente, se han identificado durante una hora y media, muere. El público no quiere ver morir, ni siquiera sufrir, a su protagonista.

¿Qué pasa, si usted le entrega al público un ciclista que, a pesar de haber robado, le gana a la policía? Yo creo que hay que darle cuotas de felicidad al público.

L.D. : No es que el público estuviera esperando el éxito del robo. Haber trabajado con un héroe habría significado que después del robo hubieran comprado la bicicleta y hubieran participado y ganado. Así habría sido una película gringa. Sin embargo, sinceramente creo que la relación afectiva del público con el desenlace de "El Escarabajo" fue fallida de parte mía. ¿Por qué? porque cuando los sorprendieron in fraganti y se les malogró el robo, el público tuvo una primera desazón; cuando el entrenador se le escapa al policía y este lo mata, tuvo una segunda desazón. Creo que el error mío fue no haber comprendido que el público soportaba hasta esa segunda desazón. Pero ya una tercera desazón, un tercer final infeliz en menos de diez minutos, era sevicia de parte mía. Esta es una lección que yo aprendí. Yo habría podido lograr que el muchacho se fugara al final; de por sí ya había fracasado. He aprendido que para fracasar no es necesario morir y que el público está dispuesto a soportar el fracaso siempre y cuando este no sea la muerte. Y más aún, está dispuesto a soportar la muerte, siempre y cuando esta no constituya un fracaso.

C.L. : Yo creo que estamos claros en que el concepto del héroe no es para nuestra realidad ni para nuestro público.