

—también piramidal y que contiene varios espacios: civiles, religiosos, políticos: sagrados—, Fuentes nos muestra la cima, la cumbre de este mundo aterrador y poético: Moctezuma, quien, como Quetzalcóatl, no es un hombre sino un nombre: una fuerza, un avatar, un ciclo que retorna siempre y azota los vientos y los bosques de la historia mítica: la desconocida, la soñada, la verdadera. Y en este espacio de la teocracia, espacio que no admite más que una figura, aparece otro hombre, otro símbolo, pero de signo contrario: Cortés. En el aire, los presagios, las premoniciones, los avisos de la Divinidad.

El segundo tiempo inscribe el drama en la ruptura de este universo, en la inmersión hacia su propio abismo: la caída hacia la base: hacia el futuro: hacia nuestros cibernéticos y estúpidos años industriales, democráticos, capitalistas. Todo en este “acto” es alucinante, vertiginoso:

Cortés se remueve; despierta.

Cortés: Marina. . .

Marina: Señor. . .

Cortés: He estado soñando.

Marina: ¿En qué, señor?

Cortés: En las palabras. Todo sucedía en las palabras.

Marina: Sólo lo que se nombra existe. Si nadie las pronunciara, las profecías nunca se harían realidad. Un nombre, señor, es como un cuerpo. Nombra al mal; nombra al amor. Los habrás convocado. Los habrás despertado del sueño que las fuerzas del mundo, mientras no se les nombre, prefieren. Entonces, cubiertas con los ropajes de nuestras palabras, actúan el destino que nuestro verbo les propone.

Cortés: No; ese era el sueño. En la realidad, sólo cuenta la acción.

Marina: Tu actúas, señor, y los hombres no olvidarán tus hechos. Déjame a mí decir las palabras en tu nombre.

Cortés: (Sonriendo) Eres mi lengua.

Marina: Tu lengua te dice que las lenguas de esta tierra te nombran como a un dios.

Cortés: ¿Persistes en tu blasfemia? (*Pausa. Duda. Secreta debilidad*) ¿Eso dicen de mí?

Por otra parte, se entretienen las razones del Estado —Moctezuma, Cihuacóatl— con las razones del pueblo mexicana —Cauhtémoc, Cuitláhuac—. La acción trágica avanza hacia su cumplimiento: hacia el derrumbe.

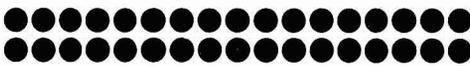
La marcha trágica del destino (el ananké, la fatalidad), se concentra en Cholula. La matanza de los blancos contra el pueblo azteca supera en crueldad al sacrificio ritual de los prisioneros en la guerra florida.

El tercer tiempo, el más amplio, el más sólido, la base de esta pirámide; que abraza al auditorio y al pueblo mexicano de nuestros días, lo resuelve el autor magistralmente: en tres grandes círculos distribuye a los personajes que sostienen la estructura piramidal de la obra: Moctezuma, Malinche y Cortés. Todos van a pronunciar las palabras finales, las de su destino.

Moctezuma sucumbe bajo las piedras vengadoras del pueblo, pero alcanza a ad-

vertirnos que: “Nada morirá. . . Moctezuma será siempre el amo de México. . . pues mientras un solo hombre pueda dominar a los demás hombres, Moctezuma seguirá viviendo. . .” Malintzin hace la defensa dolorosa de todos nosotros, los mexicanos, los hijos de Cortés y la Malinche, y pronuncia nuestra condena en uno de los monólogos más hermosos y ricos en matices poéticos y significantes, entre los que ha escrito el teatro latinoamericano. El final de esta tragedia es deslumbrante, catártico, y abarca en un vasto mural escénico nuestra cifra étnica y moral. El teatro de Carlos Fuentes, con esta obra y sobre todo con esta escena, abre rutas y entrega palabras definitivas: inicia la fiesta nueva del teatro mexicano.

Cine



Jerzy Skolimowski

por Lorenzo Arduengo

Testimonio: “A partir de su primer film *Rysopis*, Jerzy Skolimowski emprendió el diálogo con su generación. La idea de ‘generación’ en este caso, es quizá más amplia. Porque Skolimowski discute antes que nada, con ciertos medios de su generación, elige a sus personajes entre la juventud estudiantil. Le fascinan los individuos rebeldes y los fracasados. Le fascina el problema de la diferencia entre la adaptación a la sociedad (la aceptación de convenciones y rigores sociales) y el conformismo y resignación. Está tan absorto en este diálogo que más de uno de los espectadores puede tener la impresión que Skolimowski como creador cinematográfico se olvida de él, deja de contar para él. De ahí que algunos de sus films parezcan difíciles. Skolimowski en sus films discute incluso consigo mismo. Hace esto con violencia y pasión. Esta violencia, esta pasión se contagian al espectador. El autor tiene mucho que decir, tanto, que la masa de reflexiones no le permite, a veces, profundizarse y concluir los pensamientos iniciados. El diálogo que Skolimowski realiza con sus coetáneos y consigo mismo es áspero, nervioso, a veces juvenil en su estilo.” St. G.

(*20 años de cine polaco*. St. Grzelecki. Wyd. Art. i F. Wwa. 1969)

Entrevista en primera persona y sin interrupciones:

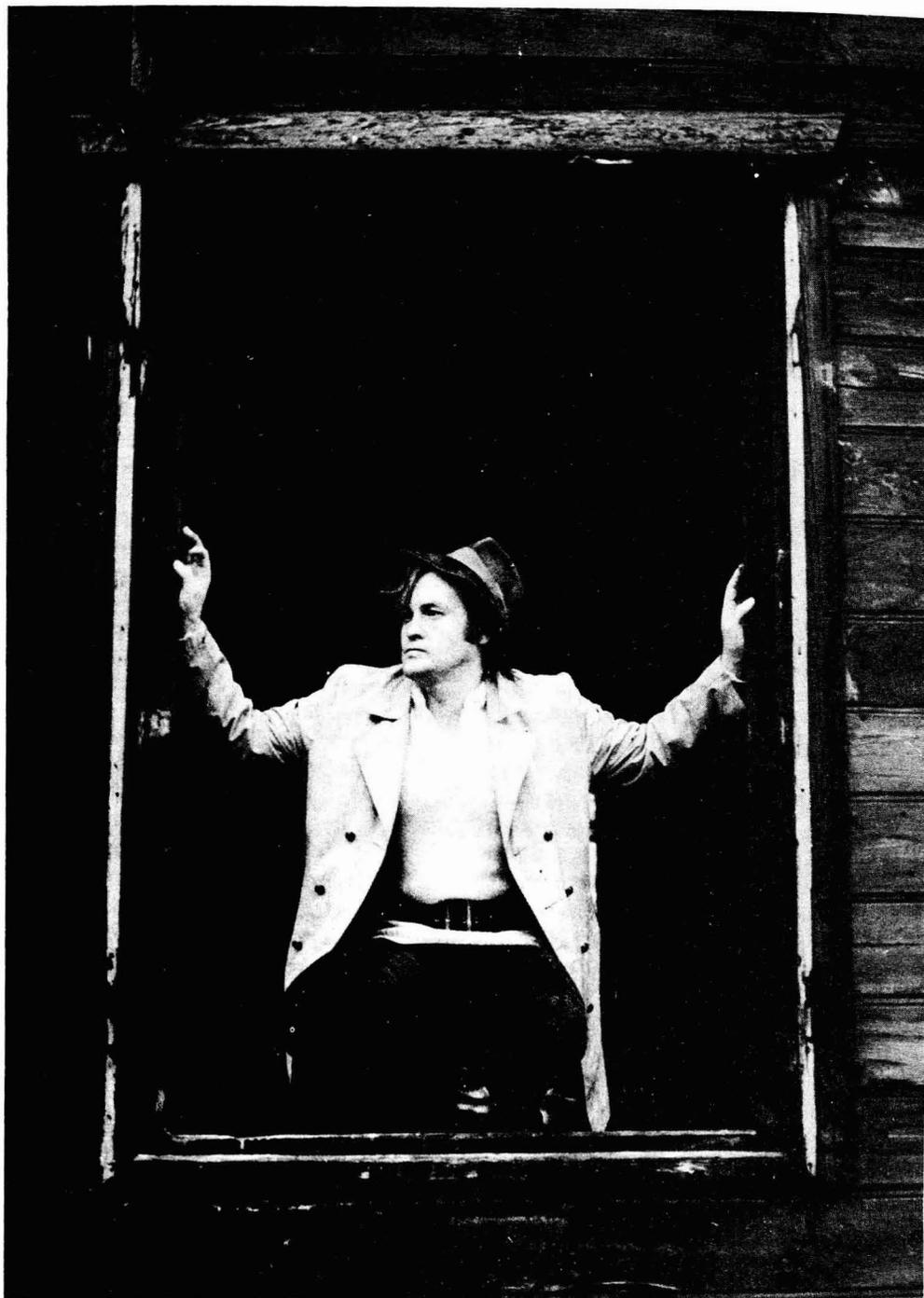
Tengo 34 años, me casé hace seis. Tengo dos hijos. Mi esposa es una actriz (Joanna Szczerbic) que dejó la actuación por la familia. Actúo en tres de mis films: *La barrera*, *Hands up* y *El diálogo*. También en

otros como *Mañana México* (Aleksander Scibor-Rylski. 1966) y *Agnieszka 46* (S. Checiński. 1964) interesante film éste último.

He realizado siete films y uno último para Films Checoslovacos llamado *El diálogo*. Los siete son: *Rysopis* (Boceto), que realicé durante mis años de estudio en la Escuela de Cine de Lódz terminándolo en 1964, ese mismo año terminé la escuela donde estudié a partir de 1960. En 1964 comencé a realizar *Walkover* que se presentó al año siguiente en el Festival de Cannes donde fue bien recibido. En 1966 hice *La barrera* que ganó el primer premio del Festival de Bérgamo: cinco millones de liras. Así fue como entré al dinero de occidente. En ese tiempo recibí una oferta de una compañía belga llamada Elizabeth Films, para realizar *La salida*. La acepté y ese film ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Estos son los dos mayores premios que he recibido. Desafortunadamente el Festival de Venecia del año pasado (1970) no dio premios, porque *Deep end* tenía todas las oportunidades de ganar ya que los periodistas y el público estaban seguros de que ése era uno de los mejores o quizá el mejor film del festival. En 1967 realicé *Hands up* que no se ha exhibido aún a causa de algunos problemas políticos conectados con el tema. Al año siguiente realicé *El diálogo* y la superproducción norteamericana *Las aventuras de Gérard*, que costó cuatro millones de dólares y cuyo reparto estuvo integrado por estrellas internacionales como Claudia Cardinale, Eli Wallach, Jack Hawkins, Peter McEnery y otros. El film me tomó más de un año para terminarlo y fue una experiencia horrible. Por primera vez me enfrentaba con el sistema y actitud de trabajo hollywoodenses y con las peores cosas conectadas con esto. Trataron de imponerme el sistema de trabajo planeado de antemano, lo cual no funcionó conmigo. Quizá porque mi estilo es probablemente de amateur, lo que hace imposible prever nada porque algunas veces puedo realizar en dos días una escena planeada para una semana y puede suceder que un día de trabajo tenga que prolongarlo a cuatro o más. Se debe esto a la atmósfera del set o bien a algunas ideas que se me ocurren durante la filmación y que pueden modificar mi pensamiento y cambiarlo completamente de dirección, porque creo que cualquier idea que me viene durante el trabajo y que, en mi opinión puede ayudar al film, vale la pena de ser puesta en práctica. Así que era la gran confusión y debo admitir que les era yo muy difícil a mis productores y al contrario. Probablemente cuando me contrataron no tenían idea de mi estilo de trabajo. Lo que sabían era que mi nombre tenía crédito en los círculos cinematográficos y que la crítica me aceptaba igual que a los profesionales del cine, pero nunca me vieron en el set. Así que fue la gran sorpresa para ellos cuando se hallaron con que todo era diferente a lo que habían pensado y planeado. Pero la parte buena son los resultados, ya que el film fue bien recibido por la prensa y exhibido en casi todas partes del mundo; recibí muchas felicitaciones de la gente de cine, pero del público. . . no puedo decir

que no gustara el film, pero... era otra vez quizá mi nombre el que atraía a ciertas gentes al cine, probablemente, pero no las suficientes para que se recuperara la inversión que en este caso fue de cuatro millones de dólares. Y por todo esto no podría hacer otro film de esa naturaleza, porque aprendí las reglas de ese juego. Es algo muy distinto a lo que usualmente hago. Es algo así como en literatura dos géneros distintos: la poesía y la gran épica, preguntémos cómo sería posible para un poeta contemporáneo escribir de momento una epopeya; es algo que debe aprenderse, es completamente una nueva escuela y lo mismo me sucedió a mí con ese film: era completamente una nueva escuela. Y bueno, ahora que la aprendí no volverá a realizar nada de ese género y prefiero volver al mío, al que puede ejemplificar *Deep end*. Estoy muy contento de este film, quizá el primero magníficamente recibido por el público. Me sorprendí de verdad cuando vi en Londres una gran fila frente a la Academy Award Cinema en Oxford Street, tratando de conseguir boletos para ver *Deep end*. Por primera vez en mi vida me sucedió ver a algunos cientos de personas esperando en fila, en la calle, para ver uno de mis films. Y esto me alegró muchísimo, aunque sé que mis películas nunca tienen ganancias, como yo no las tengo. Pero lo que me dio gusto fue darme cuenta de que la gente iba a verlas. Esto cambió mi actitud con respecto al cine, no soy más el joven loco que no se preocupa por el público y hace films para sí mismo o para unos cuantos amigos. Cuando tengo algo que decir a la gente, o le quiero dar algún mensaje, me preocupo menos de la técnica del film, de los movimientos de cámara y otras cosas que de aquello que quiero presentar, de lo que debo decir y del por qué estoy diciéndolo y a quién se lo estoy dirigiendo. Y *Deep end* es, en este sentido, mi mejor ejemplo.

Cuando entré a la Escuela de Cine de Łódź en 1960, era ya un artista profesional. Como miembro de la Unión Polaca de Escritores, había publicado tres libros por aquel tiempo y me interesé por el cine al escribir el guión para *Hechiceros inocentes* (1960) de Andrzej Wajda y el de *Cuchillo en el agua* (1962) para Roman Polanski. En ese tiempo estaba muy interesado en mi trabajo literario, no quería llegar a ser director de cine como muchos jóvenes entonces, pero durante la filmación de *Cuchillo en el agua* me fui interesando por el cine como medio expresivo. En esa época no tenía la ambición de llegar tan lejos, de cualquier forma me di cuenta que la mejor manera de saber algo sobre cine era asistiendo a la escuela de cine, incluso de manera privada, así como por *hobby*, para estar cerca de los films, para saber cómo se hacen, para conocer las salas de montaje, para aprender cómo se hace el sonido de un film. Como sabes, el mundo del cine es un mundo fascinante, por eso para mí, como escritor, fue muy fácil ser parte de ese mundo. Y estando en la escuela de cine aprendí muy rápido lo fácil que es hacer un film. Lo fácil que es ser director de cine. A los pocos meses de estar en la escuela creí que podía hacer un film.



Probablemente era una decisión muy rápida, es lo más seguro, pero... es como manejar un auto; el hombre que se ha sentado tres o cuatro veces frente al volante siente que rápidamente puede ser un Fangio, pero no es así. De cualquier manera puede manejar, y así manejaba mis cortos, lo que funcionó los dos primeros años a nivel de trabajo escolar, pero verdaderamente comencé a interesarme y a entrar al film en el tercer año, cuando inicié la realización de *Rysopis*. El film fue realizado en dos años, durante el tercer y cuarto año de mis estudios y ésa fue la primera vez en que traté de demostrar en una película lo que realmente puedo hacer. En él estaba yo en contra de algunas cosas que existían, como la antigua escuela polaca. Como es sabido los mejores años de la llamada escuela polaca fueron otros. Sus mejores films son los que realizaron en los años cincuenta Wajda y Munk. Especialmente Andrzej Munk, que probablemente haya sido el mejor cineasta polaco. En 1964 lo único que había quedado de estos films era ya mitología; por esas fechas se realizaban pésimos films en contra de los

cuales iba yo. Por eso hice de *Rysopis*, un film real, que tenía escenarios naturales y estaba poblado por gente real. Fue verdaderamente el primer film de la "nouvelle vague" polaca. Antes todos los films que se hacían en Polonia, eran filmados en estudios, en *sets* construidos y con actores profesionales.

También en ese entonces suspendí mi trabajo literario. Naturalmente que seguía escribiendo algunos guiones, así escribí *Walkover* cuyo tema se me ocurrió estando aún en la escuela. Al año siguiente de terminar mis estudios comencé a trabajar como director profesional. Mi caso fue excepcional, es decir, nunca antes en Polonia había ocurrido que alguien que terminara sus estudios como director de cine comenzara inmediatamente a trabajar en la industria. Pero esto sucedió gracias a que cuando terminé la escuela tenía hecho mi primer film —que estaba siendo proyectado en los cines— y a que tenía un nuevo guión en la mano.

Łódź, Polonia. Foto de Jan Popłoński.