laFuga

Entrevista a Pawel Pawlikowski

Rostros y paisajes

Por Juan E. Murillo

Tags | **Cine de ficción | Cine documental | Estética del cine | Representaciones sociales | Vida privada | Lenguaje cinematográfico | Técnica cinematográfica | Polonia**

Acaba de terminar la proyección de *Mi verano de amor* (2004) en el cine Atlas Santa Fe. La película me ha dejado con dudas. Inmediatamente después viene *Last Resort* (2000). Antes que Pawel Pawlikowski vuelva a la sala para responder las preguntas de rigor, consigo hacer esta entrevista. Tenemos poco más de una hora, pues *Last Resort* dura poco más de una hora. Sin tiempo que perder, conduzco a Pawel hasta el café más cercano. Bueno, a él y su "ángel", una chica yugoslava darky, de perfecto inglés. Pero como es mi primera entrevista trato de saltarme los intermediarios y me desdoblo en John, *from the fugee*. Antes de sentarnos, Pawel se queda pegado en una televisión que transmite cuartos de final de la Champions League, y me comenta que, últimamente, por los mismos 90 minutos, es más divertido ver un partido de fútbol que una película. Yo sonrío, haciéndome el cómplice.

Además de su retrospectiva (o "foco"), Pawlikowski es jurado de la Competencia *Selección Oficial Argentina* . Me dice que no le gustó *La león* (Santiago Otheguy, 2007). También reconoce que no ha oído hablar de Patricio Guzmán, menos de su hija, Camila Guzmán, quien compite en la *Selección Oficial Internacional* con *El telón de azúcar* (2005). Me promete que tratará de conseguir *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1974-1979), o alguna otra. En cambio, sabe bastante de cine argentino. Se confiesa admirador de Lucrecia Martel y le gustó mucho *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). Antes de empezar la entrevista me pregunto si tendré que invitarlos yo.

Juan E. Murillo : ¿Cómo te relacionas con el cine polaco, dado que has realizado casi toda tu carrera en el extranjero?

Pawel Pawlikowski: Más bien poco. Soy muy amigo de Agnieszka Holland, aunque lo que hacemos es muy distinto. De todas formas admiro enormemente el cine que se hizo en los '50, la trilogía de Wajda y la obra de Andrzej Munk, quien no es muy conocido y murió joven, pero es extraordinario. Su película principal se llama *Eroica* (1958), y en general su cine se caracteriza por una visión más afilada y divertida de la historia, a diferencia del heroísmo y lo trágico del cine de Wajda. Luego, en los '70 aparecieron varios documentalistas excelentes, muchos de ellos encarcelados y perseguidos por la censura en esos años. En 1980, cuando fui a Polonia durante la "Solidaridad", pude ver la mayoría de esos documentales. Ellos me enseñaron que el documental puede ser no una herramienta, un arma social, sino que una forma artística de expresión. Esos films abrieron mis ojos.

J.E.M.: Tus documentales abordan personajes y temas que de alguna u otra forma tienen una importante figuración histórica, ya sea política (Zhirinovsky, Karadzic) o cultural (Dmitri Dostoiesvski, Vyenedict Yerefeyev). En cambio, los personajes de tu ficciones pertenecen a la cotidianidad, al anonimato o la marginalidad. ¿Hay una intención por separar ambos formatos?

P.P.: Sabes, cuando estuve haciendo documentales, desde la mitad de los ‘80 hasta mediados de los ‘90, estaba muy interesado por la historia, pues existía una extensa zona del lugar del cual yo venía que quería descubrir, me refiero especialmente a Europa del este, Polonia, Alemania, Yugoslavia y Rusia.

Estaba muy entusiasmado por ocupar la forma del documental -fílmicamente, no a la manera del periodismo- para capturar momentos de la historia a través de personajes y situaciones. Mi primer documental, que no está aquí y que no es muy bueno, es sobre Vaclav Havel cuando era un disidente. Formalmente es un film un poco sucio, pues fue rodado casi secretamente, dado que el propio Havel vivía en la clandestinidad. Estaba tan enamorado del material que en el montaje dejé los planos muy largos, así que es bastante aburrido de ver. Pero es muy importante para mí.

Por otro lado, aunque los documentales que hice en esos años eran un tanto oblicuos en su subtexto, tenían un público, se mostraban en festivales y la gente los miraba.

Pero a mediados de los ‘90 las cosas empezaron a cambiar, especialmente en la televisión, que se volvió cada vez más corporativa, lo que hacía muy difícil hacer cosas que trataran sobre nada, historias excéntricas o inusuales. Todo era parte de la estrategia de los canales y yo siempre me comporté como un empleado más bien anárquico; me gustaba la idea de ser un empleado, pues recibía un salario cada mes, pero eso no impedía que yo desapareciera por meses en los que nadie sabía donde estaba, períodos en los que no ganaba realmente nada de dinero pero me divertía mucho, pues siempre podía conseguir dinero con mi próxima película.

Era una especie de paraíso de tontos; mientras mis filmes siguieran ganando premios nadie me molestaba. Así que fue una buena época.

En 1995 la televisión cambió, las ganancias y los sistemas para medir las sintonías tomaron el control. Por otra parte, Europa del Este también se normalizó, se homogenizó, todo se hizo demasiado obvio para mi, yo entendía demasiado. A mi me gustaba levantar piedras y pensar “oh, eso es interesante”. Aún hay un poco de eso, pero ya no me interesa demasiado, menos al público.

Esto me llevó a una pequeña crisis creativa, pues yo venía de este período dorado, donde todo era divertido, ganaba premios y conseguía financiamiento sin apuros, y de repente estaba en una encrucijada, no sabía bien que hacer. Además tenía hijos, por lo que no podía simplemente desaparecer por meses muy fácilmente.

Entonces me di cuenta de que tenía asuntos pendientes con muchos temas; el exilio, mis orígenes, el de mis padres, el primer amor, etc. Así es que me puse a buscar formas, historias que encajaran con mi urgencia por hablar de estas cosas. En este sentido *Twockers* (1998) significó mi película de transición entre el documental y la ficción. Como no teníamos ni un peso quise hacer algo simple. Pensé que podía hablar de un adolescente enamorado, pero también quería retratar Inglaterra. Una vez traté de hacer un film sobre un hombre “re-nacido” que quería cargar una cruz hasta la cima de una montaña, pero finalmente no pudo conseguir un permiso municipal y no lo hizo. En Inglaterra todo es así, todos conocen sus límites así que nadie hace nada. De todas formas utilicé eso en *Mi verano de amor*, de lo contrario nunca hubiera pasado.

Pero los adolescentes aún son interesantes. Quise hablar de eso en *Twockers*. Lo que más me llamó la atención, cuando comencé a investigar su mundo, fue ese vacío absoluto, esa falta de amor. Los ingleses siempre tratan de traducir estas cosas en términos sociológicos; desempleo, tachterismo. Yo creo que hay un problema mayor, y es que no hay amor. No hay amor familiar, la gente no se relaciona, no solidarizan, aparte de lo que muestran las películas de Ken Loach.

Mi siguiente película, *Last Resort* es, al igual que *Twokers*, un film simple, de espacios cerrados. De hecho, sólo utilizamos cinco locaciones en el rodaje, pero todas muy bien elegidas, muy expresivas. El niño también estuvo extraordinario como hijo de la mujer rusa. Siempre me ha costado encontrar buenos actores ingleses, quizás, porque es un país de pasos muy acotados, de comportamientos ritualizados, como en Japón; todo es muy contenido, no hay grandes gestos ni grandes emociones (exceptuando la locura y los asesinos seriales). Al menos me doy cuenta de esto, lo que me da un ángulo para mirar a Inglaterra como la metáfora de otra cosa.

En este sentido, creo que "el cristiano renacido" de *Mi verano de amor* también funciona muy bien como personaje, pese a que no existía en la novela original de la historia. Y es que, aunque ya tenía a las dos niñas protagonistas de la novela, necesitaba un tercer personaje que le diera energía a la historia. Aquí volví a trabajar con Paddy Considine, el mismo actor de *Last Resort*.

J.E.M.: En tus películas juegas mucho a desenmascarar fraudes. En *Mi verano de amor* **está el hermano re-nacido, pero también sucede en tus documentales, especialmente en** *Dostoevsk'y Travels* **(1992), donde no es Dimitri a quien descubrimos fingiendo, pues el siempre es muy honesto, sino que a cierta intelectualidad y aristocracia europea, seducidas por la ascendencia de un personaje que en cualquier otro contexto ignorarían. Quería saber si este es un tema que te interesa mantener.**

** P.P.:** Sí. Pienso que el misterio siempre es algo bueno, porque te hace estructurar la película; tienes que ir revelando cosas para poder seguir adelante. No lo había pensado así, pero debes tener razón. Probablemente nunca tuve la intención de establecer esa estrategia, pero si puedo reconocer un mecanismo al que siempre vuelvo inconscientemente en los documentales, que es tener un personaje fuerte, quien acaba siendo siempre un marginal, persiguiendo cosas imposibles. Incluso en *Serbian Epics* (1992), pues aunque esos líderes son considerados entre los mayores asesinos de la humanidad, yo pensé que también son marginales a su manera, porque realmente no tienen idea de lo que están haciendo, y seguramente terminarán llorando.

J.E.M.: En este sentido, ¿asumes un rol político en tus películas?

P.P.: Sí, pero prefiero tratar de complicar las cosas en vez de explicarlas. Todas mis películas son contra los medios, porque los medios aplanan las cosas en historias estúpidas e insignificantes. Cuando vas a Bosnia te das cuenta que la realidad es mucho más complicada, con infinitas capas. Por eso mi intención es de complejizar los hechos. Es lo que traté de hacer en *Serbian Epics*, hacer que funcione como un espejo de todos los nacionalismos. Es el reflejo de Inglaterra durante la Guerra de las Malvinas, es la mitomanía de EE.UU. desde hace tres años... La mitomanía está en todas partes, el público inteligente lo sabe y el estúpido no. Por ejemplo, *Serbian Epics* se mostró en la televisión croata, seguida de un debate entre intelectuales, y fue divertido, porque de los seis intelectuales, tres la odiaron por considerarla propaganda serbia, y al resto le gustó porque les pareció anti-serbia, y pensaban que eso era bueno, pues demostraba que los croatas no eran como los serbios, y los idiotas se equivocaron, porque son exactamente como los serbios. A veces no puedes ganar.

J.E.M.: ¿Cómo te relacionabas con estos hombres de poder cuando los filmabas, Karadzic, Zhirinovsky? Un hombre con una cámara siempre es peligroso en esos contextos.

P.P.: Los serbios no eran muy hábiles para las relaciones públicas, en parte por arrogancia pero porque tampoco tenían expertos, así que perdieron la batalla comunicacional desde el comienzo. Cuando yo llegué dije que sólo quería hacer una película sobre las épicas antiguas, y me consideraron un estúpido, porque había una guerra en curso y yo prefería averiguar sobre los *Guslar* (cantores de poemas épicos, cantan acompañados de un instrumento de cuerda llamado *gusla*). Yo sabía que Karadzic descendía de poetas épicos y también sabía que en los alrededores de Sarajevo algunos campesinos eran *Guslar*, además de ser conscriptos del ejército. Este cruce me sirvió como llave intelectual y formal para hacer la película, pero también como un recurso pragmático, pues cuando llegué no lo hice preguntando sobre las atrocidades, las masacres, sino sobre los orígenes de la monarquía y la nación serbia. Así que de tan estúpido, pude llegar al corazón de la guerra.

Por ejemplo, la secuencia de la reunión de los generales serbios, donde entre otros están Karadzic y Mladic; muchos periodistas hubieran matado por tener ese material. Yo traté de filmar la escena como si se tratara de una película, puse la cámara en una sola posición y coloqué mi propia iluminación. Estaban un poco enojados pero se lo tomaron como una oportunidad fotogénica, que duraría sólo dos minutos y después me largaría. Luego se olvidaron que yo estaba ahí. Estoy muy orgulloso de esa película, aunque me costó varias amenazas de muerte por parte de los serbios.

J.E.M.: Como comentario, quería decir que me funcionó mucho la alternancia en *Serbian Epics* **de tomas tremendamente abiertas y objetivas de la ciudad de Sarajevo, supuestamente en llamas, y luego esas reuniones y seguimientos como momentos íntimos del poder. Me gusta como la historia**

se mueve entre estas dos visiones.

P.P.: Es algo que también hago en mis ficciones, porque lo que más me gusta del cine son dos cosas: los paisajes y los rostros. Generalmente no tengo tiempo para poner dollys e inventar tomas complicadas, prefiero los planos fijos y la psicología humana. Es una decisión natural, nunca me lo cuestioné. En *Mi verano de amor* hice algunos travellings, pero después de verla no me gustó nada, parecía demasiado "peliculero", algo totalmente innecesario, como si fuera un truco cinematográfico. Aunque claro que puede haber magia, pero para eso tendrías que basar toda tu película en eso.

J.E.M.: La segunda parte de *Dostoevsky's Travels* **tiene un tratamiento mucho más ficticio que documental, hay mucha puesta en escena…**

P.P.: Yo diría que desde el comienzo. Lo que pasa es que no soy un documentalista tradicional, no le rindo tributo a la ética documental; quería contar esa historia, y era una historia tan rica; por ejemplo, Dmitri quiere hacer plata y otro le dice "vamos a Baden-Baden, porque el método de la ruleta de *El jugador* va a funcionar". No hubieran ido espontáneamente, así que tuve que construir el truco. Incluso, pude haber hecho más trampa todavía, fingiendo que toda esa escena era real, usando cámara en mano, etc. Pero tomé la decisión de contar esa historia de la mejor forma posible.

J.E.M.: ¿Dmitri vio la película?

P.P.: Sí, pero no le gustó mucho. Mientras filmábamos yo le advertía que iba a aparecer como un obsesionado por el dinero y él me respondía que estaba ahí por una misión, "estoy haciendo cosas que jamás podría haber hecho en Rusia", decía, "soy un ciudadano respetuoso, pero haré lo que sea para conseguir ese maldito Mercedes Benz… seré como una puta".

Hace algunos años me pasó algo gracioso. Mientras estaba en Rusia, durante el Festival de Cine de Moscú, vi por la TV un reportaje sobre Dimitri, y el tono era "miren al único descendiente de Dostoievski y vean que pobre es. Sin embargo sólo hace quince años se codeó con lo mejor de la sociedad", y entonces mostraron imágenes de mi documental, cuando Dmitri maneja el Ferrari y luego aparece bailando en el palacio de Nikolay Tolstoi.

J.E.M.: *Tripping with Zhirinovsky* **(1995) da la impresión de que necesitó mucho tiempo para ser filmada, ¿cómo manejas los tiempos de producción, tratándose de la BBC?**

P.P.: Esa película fue un caso especial. Apenas supe que Zhirinovsky haría una campaña presidencial arriba de un barco fui con mi equipo y empecé a grabar. Pero hacia el final del viaje me di cuenta que no tenía mucho material, pues la gente de Zhirinovsky no era muy amigable. Arriba del barco era como el juego del gato y del ratón, parecía una persecución, así que terminamos filmando principalmente con teleobjetivos y eso no me gustó mucho. De todas formas fue un viaje de diez días, cinco de filmación y de esto resultó una buena película sobre el viaje mismo. pero a la BBC le pareció que era muy corta. Así que me pasé varios meses empeorando la película, porque antes tenía un muy buen final y me gustaba su estructura. Pero ese es el precio de hacer películas para la TV.

La verdadera tragedia es que no poseo ninguna de estas películas. Es muy fácil filmarlas pero pertenecen a la BBC. Se han mostrado en festivales, eso está muy bien, pero me gustaría tenerlas en DVD, como una colección propia. Es como un pacto con el demonio, fue fácil en el momento pero ya no les importa un carajo mis películas; en parte porque el subtexto les ha ido incomodando con el tiempo, además de que ya no respetan el documental como una forma artística.

Como citar: E., J. (2007). Entrevista a Pawel Pawlikowski , *laFuga*, 3. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-pawel-pawlikowski/38