intramuros21final 12/23/04 2:14 AM Page 18

TRUEBA Y CERAMI dialogan sobre el cine, sus memorias y sus historias

Curado por Ida Rosiello*

Un diálogo abierto, sin interferencias. Una discusión que, gracias a la vitalidad y comicidad de Cerami, te atrapa para siempre.
Un hombre que, a pesar de sus trabajos con artistas de la relevancia de Monicelli, Pasolini, Totó y Benigni, nunca ha abandonado la simplicidad, característica que le permite crear una complicidad con su público, que no todos son capaces de conseguir.

Trueba. Agradezco a Intramuros por darme la posibilidad de estar aquí, con Vincenzo y este premio que, para mí, es uno de los más útiles y constructivos.
A pesar de que la vida y el suceso de un artista van unidos a sus obras, me gustaría empezar a hablar de cómo los accidentes lo arrastraron a la literatura y después al cine.

Cerami. Es una pregunta muy amplia. Todo empezó el día de mi nacimiento: 2 de noviembre que es el Día de Todos los Muertos; además, tenía un hermanito, muerto antes de que yo naciera, que se llamaba Vincenzo, nombre que mis padres me pasaron después -cosa no muy elegante, opinaría yo- y entonces, el día de mi cumpleaños, yo veía a todos ponerse de negro, ir al cementerio y llorar delante de una piedra con el nombre: Vincenzo Cerami!
Esto creo que ha sido el origen de mis males...
Después a los diez años tuve difteria, una enfermedad que por suerte ha desaparecido, habría podido morirme. No me mató, sólo me dejó ciego por un año. Ya antes era muy nervioso, después terminé siendo más tímido, vergonzoso, no hablaba. Sólo temblaba. Cuando alguien me miraba, sudaba: ¡Un desastre!
Pero, un año, a lo mejor el destino me pagó de una vez, encontré a Pier Paolo Pasolini como profesor. Allí descubrí que existían los libros, las poesías, descubrí que existía un idioma y me nació una pasión muy fuerte.
Sobre todo veía en este hombre una persona en la que yo me reconocía y quería hablarle, pero no sabía cómo, no sabía tampoco qué decirle. El era el profesor de toda la clase. Hasta que un día, le conté algo sobre mí en una composición. El título de esta composición era algo así como *Un domingo en la montaña*, pero entendí que, por primera vez, lo que yo iba a escribir, él lo habría leído. Sólo era una relación entre los dos, directa. Por fin habría podido contarme, decirle ¡que no era tan nervioso como parecía, que en el fondo era un chico normal! Sólo que la composición no se titulaba *Háblame de tí*: ¿qué hacer?
Aproveché de la montaña para contarme, escribí una aventura donde yo era el protagonista, casi cómico y me fui a la cama.
No conseguía dormir, me preocupaba que él se habría dado cuenta que eran todas mentiras y entonces, me levanté y escribí otro, siempre falso, pero más real y más sencillo también.
A Pasolini le encantó, y yo me di cuenta de que me gustaba escribir historias y además que tenía una predisposición natural, nada que ver con la cultura. Hay personas que saben contar bien una historia, de manera divertida y otras que no.
Descubrí, gracias a él, que me gustaba contarme y que podía hacerlo contando cualquier cosa.
Claro, ahora era difícil hacer que la historia pareciera real, o por lo menos, "virtualmente" real.
Descubrí qué significaba para mí la literatura: o sea, conseguir inventar la ficción. Trabajar con algo falso e ilusionar, regalar la impresión de la verdad.
Descubrí también, después de años, que para contarme, tenía que conocer a los demás y empecé a interesarme en los otros, en el mundo que me rodeaba, casi olvidándome completamente.
Así nació mi pasión para la observación y en todas mis obras, sean de cine, de teatro, de poesía, de literatura, siempre parto de la realidad. Claro, ha influido también este yo trasbordante, que ha sido el ojo con el que podía mirar el mundo y los cambios que se producían en él.
Mi suerte ha sido también la de trabajar con Pasolini, un artista completo, que trabajaba con herramientas variadas en distintas mesas, el cine, el teatro, la poesía, la narración. Y entonces, he tenido la posibilidad de extender esta pasión mía de contar a todos los campos. Hay historias que son perfectas para el cine, otras para el teatro. Cada

Foto: Luisa Mora. David Trueba

intramuros21final 12/23/04 2:14 AM Page 19

una tiene su espacio preciso de representación, cada una tiene su lenguaje y yo he podido, repito gracias a Pasolini, aprovechar de todos los lenguajes.

Por ejemplo, la radio es sólo cuestión de oído, el cine de vista, cada arte tiene su canal de recepción.

El cine nació mudo, su canal primario es la vista y no tenemos que olvidar que hay maravillosas historias en las películas mudas, prueba que el cine "verdadero" es mudo.

Trueba. Profundizamos este discurso, el problema de la transición entre el cine mudo y hablado.

¿No crees que el cine es también víctima del avance tecnológico, o sea que no se piensa más en lo que se trata? En 1927 algunos directores como Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jarry Landon, se opusieron al avance tecnológico, pero su éxito comercial los obligó a abandonar el cine o a intentar una transición. ¿No crees que sigue arrastrado por su necesidad industrial de entretener al público con el último objeto tecnológico del momento? ¿Escapar de esto, para ti, se hace cada vez más difícil, hay maneras de sobrevivir en este cine?

Ceramí. Yo opino que el cine es el único arte que no ha sido inventado por los artistas, sino por los industriales y el cine existirá mientras que ellos consigan ganar dinero.

La naturaleza propia del cine es tecnológica, el primero que vio una película se asustó; era una fotografía con los objetos y las personas en movimiento. ¡El cine es una magia tecnológica!

Ahora el problema está en el lenguaje cinematográfico, que no se queda parado en el tiempo, necesita adelantarse y desarrollarse a golpes de tecnología.

Cuando nació no tenía este soporte y las imágenes eran más expresivas, hablaban sin palabras.

Siempre decimos que antes el cine era blanco y negro y que ahora es en colores; y no es así. Las verdaderas películas de colores son las de blanco y negro, quiero decir que utilizan todos los colores, del blanco al negro. Las de colores, tampoco son de colores. Todo es como se ve en la realidad: el cielo es azul, el sol es amarillo.

Antes el público pasaba a través de lo que veía, tenía que decodificar las imágenes. El mismo gris una vez era el azul del cielo, otra vez el amarillo del sol; el espectador tenía un rol mucho más creativo que ahora.

La fuerza de todas las artes es que expresan más de lo que se ve, lo que no se ve. El arte te permite entrar en otro mundo, fantasear, soñar.

Pero claro, cuando esta capacidad evocativa se acaba, la tecnología está ya lista para crearla otra vez. Los mejores tiempos del cine han sido los de la posguerra hasta los 70. Después esta necesidad de ver más, de llegar donde el ojo no consigue llegar, ha dado vida a cámaras siempre más pequeñas, efectos especiales siempre más proclives a asustar.

Los actores actúan sin moverse, todo se rodea en una habitación y las computadoras perfeccionan todo. Cuando se estrenaron las primeras películas de Spielberg fueron un éxito, ¡claramente! Pero dentro poco te cansas. ¿Por qué? Porque la llave del cine está en la historia, no en la tecnología.

La tecnología puede hacer que cualquier objeto se trasforme en una astronave, pero hace falta una historia que se lo permita. No tecnología, sino el hombre que se mira alrededor y escribe sus historias.

El problema del cine moderno es que la producción se defiende con historias ya consolidadas, ya vistas y conocidas porque los gastos son muy altos.

Claro que hay también películas de mucho éxito, de bajo costo, donde un buen director fotografía una realidad popular; consigue así representar el famoso *common sense* en un momento histórico determinado. Y para mí esto es lo que se tendría que intentar realizar siempre.

Trueba. Estoy de acuerdo totalmente. Acabo de ver la película *Un Borghese piccolo, piccolo*, de Monicelli, una película que es de 1967, y al mirarla tienes la sensación de que es mucho más actual. Te das cuenta de cómo el tiempo es implacable con todas las artes que intentan desafiar al tiempo y no hay nada que quede más viejo que el futurismo.

Bueno, tu has trabajado en *Pinocchio*, donde el digital ha tenido su importancia, hablemos un poco de esto, de cómo trabajas y de tu encuentro con Benigni.

Ceramí. Conocí a Benigni mientras rodábamos *Minestrone*, una película de Sergio Citti, donde él era actor y yo, guionista.

Luego trabaje sólo con él en *Piccolo Diavolo*. El es un cómico sorprendente. La primera parte del trabajo estaba a mi cargo, crear el personaje y escribirlo, después él lo probaba, veía cómo le sentaba y desde este punto el personaje mismo nos sugería las escenas sucesivas. Se trabajaba al mismo tiempo en la creación del personaje y de la historia, además quería hacer cine, quería un hilo conductor en la historia.

No como hacia Totó que creaba una serie de ocasiones cómicas unidas por un pretexto cualquiera.

Esto significaba pensar en un público que no seguía a Benigni, sino al personaje y a la historia.

La historia, en sí misma, no es divertida, no tiene que ser estricta, que obligue el actor a ponerse a su servicio. Sí que permita al cómico expresarse con todas sus posibilidades. Esta es la manera de hacer cine cómico.

Esta película tuvo un éxito fenomenal y desde entonces Benigni y yo seguimos esta trayectoria.

En *Johnny Stecchino* también, hay un gag detrás de otro. Al final llegamos a buscar dentro de las posibilidades del actor, intentamos sacarle la máscara.

El cómico verdadero no tiene una máscara. Es una figura que no tiene psicología, como tampoco sociología: no se conoce su historia, no se sabe dónde nació, quiénes eran sus padres... Además las únicas necesidades que tienen son las de comer y de amar. Charlie Chaplin, por ejemplo, siempre se enamora y siempre se enamora de una mujer que termina riéndose de él.

Estos son los únicos dramas que vive un cómico, no hay otros. A través de una película cómica no se puede reconstruir el gusto de la época en la que están rodadas, son bidimensionales, no tienen background, los personajes son metafísicos, siempre con la misma expresión.

La figura central de la comicidad es el gag, una ruptura lingüística, imaginarnos una palabra de un libro de cocina, puesta en un libro de filosofía de Heideger. Precisamente es cuando el actor se olvida una parte y la inventa, esto es lo que da el efecto cómico.

En *La Vita è Bella*, por primera vez conseguimos que el actor se sacara la máscara e hiciera un personaje más psicológico. Por primera vez hay una historia bien precisa, una historia verdadera, años precisos, la Shoa. En la primera parte él es cómico y comedia, después, aunque siga siendo el mismo personaje, paso a paso se vuelve dramático.

---

*Ida Rosiello, Universidad Orientale de Nápoles.