



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

ENTREVISTA CON PAUL LEDUC

Reed y Etnocidio, dos películas hechas al margen de los conductos usuales de la industria, han sido suficientes para convertir a Paul Leduc en uno de los realizadores mexicanos más apreciados en el país y en el extranjero. Entrevistado por IMÁGENES, Leduc nos habla de la situación cinematográfica nacional y de sus perspectivas como cineasta.

Por cualquier lado que se vea, el cine mexicano es un perfecto desastre.

Imágenes ¿Cuál es su opinión sobre la situación actual del cine mexicano?

Paul Leduc. Si comparamos con el sexenio pasado, cuando había una producción estatal normal, ocurre actualmente que la industria está prácticamente parada. Lo que existe es un cine pirata, en su gran mayoría, realizando con el único criterio de abaratar costos y aumentar beneficios de forma tan desproporcionada que va en contra de cualquier posibilidad de lograr películas mínimamente bien hechas. Se está recurriendo a fórmulas del peor y más abyecto cine comercial, dentro, de la tradición del viejo cine mexicano que había sido desplazado.

El aparato estatal que monopolizaba la industria (con todas las ventajas y desventajas que eso supone está siendo totalmente desmantelado, y los sindicatos lo están aceptando.

El cine cultural, de interés social o político, que esta situación refleja es bajísimo. En algunos sectores del público que el cine mexicano había logrado recuperar, tanto en México como en el extranjero, se nota también un total alejamiento. Por cualquier lado que se vea, sindical, de calidad, como fuente de trabajo, de cultura, de educación, el cine mexicano es un perfecto desastre.

Pero esto no sucede sólo en el cine. La política estatal en otros campos como la industria, la programación y planificación del país, la intervención y participación en frentes más importantes que el cine, económicamente hablando, es exactamente la misma.

Todo parece llevar al regreso de la peor iniciativa privada. El interés que ha manifestado este sexenio por la cultura en general también es bastante deplorable.

I ¿Cuál fue la importancia que tuvo el sexenio pasado en lo que respecta al cine?

PL En el sexenio pasado hubo medidas acertadas que no llegaron al fondo, pero que eran un camino mucho más afortunado que el actual. No recuerdo cuántas películas se hicieron, creo que 317, o algo así. De esa cantidad, no hay 17 que merezcan el escándalo que se hizo alrededor del nuevo cine mexicano.

Y suponiendo que las hubiera, quedarían 300 que más o menos responden a un promedio bastante bajo de calidad.

Se exageró mucho el valor de lo producido; no solo de las películas, sino de lo hecho como política cinematográfica, como administración. Eso es innegable. Pero también lo es que se apuntaba hacia un nuevo cine, con el ingreso de nueva gente, con el auspicio a la producción documental, con el apoyo a las escuelas. Existía el germen para que empezara un nuevo cine para que se hiciera un movimiento más importante, sobre todo desde el punto de vista económico.

Se tomaron medidas que saneaban la economía del cine, y aunque se ha



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

hablado mucho de que se hicieron películas antieconómicas, sería cosa de ponerse a revisar cifras y promedios de producción para demostrar que eso es totalmente falso. Realmente, los mecanismos económicos eran mucho más sanos que los anteriores a Echeverría, cuando el sistema típico era que el Banco Cinematográfico prestara presupuestos inflados.

No importaba si las películas se estrenaban o no; en el negocio había una serie de intereses y grillas creados antes de la exhibición de la película. Era el estado, a través del Banco, el que realmente estaba pagando la producción, y todos los productores hacían dinero con negocios bastante sucios y lo reinvertían fuera de la industria. Ese es el tipo de iniciativa privada que está regresando ahora, aunque aún no con ese tipo de mecanismos.

I ¿Qué significa el regreso de los productores privados?

PL En la medida en que fueron mayoría, siempre que se habla de esto se piensa en los productores privados que condicionaron esa etiqueta de cine mexicano entendible en otros lugares del planeta como definición del churro, de lo cursi, de lo barato y de lo mal hecho. Pero cabría mencionar que hubo otros productores, como eventualmente Barbachano o Alatríste, o directores que en algún momento produjeron una película por su cuenta. El problema es doble, pues,

Yo tampoco estoy de acuerdo con la estatización del cine. El estado mexicano como único productor resulta tan peligroso como el peor productor privado de extrema derecha. El régimen de Echeverría fue, en la historia reciente del país, del PRI, cuando el estado llegó más a la izquierda. Aún así, se censuraron muchas películas, se impidió que otras se hicieran por medio de presiones económicas y no se realizaron tantas maravillas como se dijo.

De cualquier manera, se hizo lo mejor que nadie haya podido hacer en este país, después de Cárdenas. Pero en la medida en que el estado sea un productor monopólico el cine estará sujeto a los bandazos de la grilla priista. México no es un país socialista. Ni el gobierno está en manos del pueblo, ni el cine en las de sus trabajadores.

También el Cine Independiente es de producción privada

Aquí hay que apoyar que el estado subsidie algún tipo de cine, pero es utópico, impensable, por razones políticas, económicas y culturales, que realmente sustente una industria sana. (Aún en una coyuntura tan especial como la de Rodolfo y Luis Echeverría, por el hecho de ser hermanos y estar uno metido en el cine y el otro buscando una nueva imagen de apertura para su gobierno).

Actualmente no soy tan pesimista por el regreso de ciertos productores privados. El desmantelamiento de las estructuras monopólicas estatales de control del cine abren una serie de posibilidades para que en un espacio que queda libre y que no está ocupado ni por la iniciativa privada tradicional, ni por Televisión, surjan o resurjan otro tipo de productores.

En estos momentos, Jorge Fons está filmando en Vietnam. El productor es casualmente uno de los que más proyectos censuró en nombre del estado, Vicente Silva. Si fue por él o porque desde arriba se lo ordenaban, no importa. El hecho es que como productor estatal no hizo gran cosa y como productor privado está haciendo algo interesante. Esperemos que se permita la distribución normal de su película.

De hecho, todo lo que se ha dado en llamar cine independiente en Méxi



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

xico (Nicaragua: los que harán la libertad, por ejemplo), es, de alguna forma de producción privada. El problema es que esta producción privada debería estar en igualdad de condiciones con la de Televisión. Y ahí si debería intervenir el estado para defender esa igualdad de oportunidades, sobre todo ante la distribución.

I ¿Cómo ve el hecho de que Televisión haya comenzado a producir?

PL Televisión significa el Grupo Alfa, el Grupo Alfa significa Monterrey y todo eso significa una política económica entreguista ante la cual el país está cediendo. (Aquí si podría haber productores eficientes desde el punto de vista capitalista, pero lo que pasa, y eso es lo que ya se empieza a ver, es que no buscan nuevas ideas o nuevos públicos, sino la forma de jorobar aún más a los sindicatos). Su primera película, El Chanfle, se puede tomar como ejemplo: utilizan lo mismo de siempre, las fórmulas seguras, sólo que ahora partiendo de la televisión, de su propio mecanismo. Tienen un público cautivo prácticamente tan cautivo como el de la televisión; una forma de producción estrecha, chabacana, y simplemente para abaratarla más contribuyen al rompimiento de las estructuras sindicales de defensa de los trabajadores (quienes no por pertenecer a un sindicato blanco dejan de ser trabajadores) y a la legalización del cine pirata.

Desde el momento en que Televisión logra romper con el control estatal del cine, piensa no sólo en producir, sino también en ser distribuidor y exhibidor y ya hay todo un proyecto enorme echando a andar en ese sentido. Carlos Monsiváis hablaba de que Televisa es la Secretaría de Educación en este país. De hecho, todo el folklore urbano del país, del 45 o 50 para acá, ha sido producido por la XEW, de Televisa, del grupo Azcárraga. Fenómenos como Jorge Negrete o Pedro Infante han sido el resultado de un condicionamiento cultural que viene de ese grupo y que ha funcionado maravillosamente. De ahí a El Chanfle no hay más que la diferencia de tiempo; y como ya no encuentran a Jorge Negrete, se tienen que conformar con un Chanfle que juega al fútbol, pero el proyecto cultural es el mismo: conformista y desmovilizador.

I En ese sentido, ¿cómo se ve la incorporación de directores como Arturo Ripstein o Julián Pastor al proyecto de Televisión?

PL No me corresponde opinar, en todo caso, no me parece objetable que, en un momento dado, un director acepte o no trabajar con un productor X. Creo que es un caso particular en cada película y con cada director. Nunca estuve en contra de que alguien dirija para el estado, o para Calderón, o para Zacarías. En la fórmula de producción no está la seguridad de que la película sea buena. Lo que habrá que ver y juzgar son los filmes una vez terminados. Aunque no veo como puede surgir un cine de interés producido por Televisa.

Además, en términos generales, no creo que vayan a llamar a gente que haga bien el cine, porque no les interesa. Para ellos, hacer bien el cine es hacer una película en dos semanas, no importa si está bien o mal filmada, con un presupuesto muy bajo y dirigiendo a actores como Chespirito. Y no se requiere más. Sin embargo, creo que en un momento dado harán películas no sólo con Ripstein, sino también con Carlos Saura y con gente así, como parece que está planeado, para evadir impuestos y compensar la imagen. Pero no estábamos hablando de películas y de directores sino de la política general del cine.



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

I ¿Cuál es el papel de los sindicatos en el cine mexicano?

PL El papel de los sindicatos ha sido y es bastante treste. Generalmente son sindicatos blancos, cuyos líderes son o acaban siendo diputados o senadores. - Incluso los sindicatos de actoras, como la ANDA, se encuentran en ese caso.

Existe un problema que el cine mexicano viene arrastrando desde hace mucho tiempo. Tuvo un momento de gran auge, cuando realmente se podía hablar de una industria, y un enorme volumen de trabajadores vivía del cine. Luego de las sucesivas crisis, toda esa gran cantidad de gente que no sabe hacer otra cosa que cine ha sido una razón fundamental para que el estado interviniera económicamente como lo ha hecho. Es necesario darles empleo; son trabajadores muy desprotegidos, muy poco politizados en su casi aplastante mayoría, y lo único que quieren es trabajar. Por eso, en última instancia son muy toreadables, muy mangoneables - por sus líderes. Al iniciarse las películas piratas, películas de frontera que en lugar de utilizar la nómina mínima sindical utilizan una octava parte, los trabajadores son los primeros en acceder, sin ninguna conciencia de clase, a ir en calidad de lo que se podría calificar de esquiroles, aunque el caso no es exacto. Pero es que no tienen otra posibilidad de trabajo. Los líderes sindicales acaban legalizando esa situación y todas las estructuras; la ley de cinematografía, la reglamentación sindical, son tiradas por la borda.

LO IMPORTANTE ES HACER CINE

I ¿Qué posibilidades hay en este momento para el cine independiente?

PL Yo creo que son mejores que en el régimen de Echeverría, porque el regreso a la iniciativa privada hace que uno mismo pueda convertirse en iniciativa -- privada. Y no hay que estar luchando contra un monopolio estatal, ni contra una reglamentación que lo legitima. En este momento, legalmente, todos los productos son igualmente válidos, lo que hace que hipotéticamente sea más fácil conseguir un productor. Se puede convencer a alguien de invertir dinero porque hay más posibilidades de que lo recupere. El problema es que el país está sin dinero, pero de alguna forma, en cooperativa legal como las que se han hecho, o en cooperativas simplemente formales de aportaciones de trabajo, con capitales -- menores, con formas más lógicas de producción, puede surgir un cine independiente mexicano.

El problema está en la distribución, donde se puede argüir, por ejemplo, poca comercialidad de las películas. Por otro lado, muchas de ellas se filman en 16 mm y ello, supuestamente, plantea un problema, aunque evidentemente se puede hacer una amplificación y la calidad no disminuye demasiado. Algunas películas están logrando romper este esquema, aunque sean grillas como Rigo. Pero es un documental de largometraje, producido fuera de la industria, sin elementos sindicales, que de alguna forma se legaliza. Que el legalizarse signifique pagar -- desplazamientos tiene cierta lógica. Pero se tiene acceso a las salas.

Por otro lado, grupos como Zafra están trabajando en el campo de la distribución, existen salas como el Cinematógrafo del Chopo, empieza a haber otras opciones para difundir este cine, alternativo más que independiente.

I ¿Qué importancia tiene la crítica en todo esto?

.../...

XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

PL La crítica en México pocas veces ha llegado más allá de lo que es estrictamente escribir una nota y publicarla, apoyando o echando abajo una película. Es más importante la participación de la crítica en el campo mismo del cine. - No quiero decir con esto que los críticos deban hacerse guionistas o directores sino que manteniéndose como críticos, ayuden a la difusión del cine. Esto tampoco significa que necesariamente se pongan a abrir salas o hagan compañías de distribución.

En Francia esto se ve muy claro. Críticos como Marcorelles han ayudado a la difusión de cinematografías desconocidas, llevando películas de un país a otro, organizando festivales, semanas de cine. La Semana de la Crítica del Festival - de Cannes es una gran ayuda para los cineastas de todo el mundo, porque es una manera de llegar a donde se concentran los vendedores, productores y exhibidores y de que las películas se vean.

Este tipo de mecanismos es propio de la crítica, no la aleja de su actividad profesional y la complementa de una forma que además complementa al cine mismo. No se trata nada más de opinar "es bueno", o "es malo", lo que es secundario, - sino de tener una participación en el fenómeno cinematográfico.

I ¿Cuáles fueron sus últimos trabajos?

PL Fueron tres cortos realizados usando como pretexto los 400 años de la Universidad de Puebla. Su intención es más o menos pedagógica, no para ser utilizados dentro de las clases, sino para un eventual trabajo estudiantil y político, un tipo de trabajo que la Universidad de Puebla desarrolla mucho en el campo de la extensión universitaria.

El primero trata de sugerir lo que es la historia de Puebla, en lo que pueda tener de típico, y como una sociedad cambiante ha ido condicionando la evolu- ción de la Universidad. Es un corto que puede ser útil en el nivel de la ins- trucción secundaria, preparatoria o del público sin acceso a la cultura; más - bien para promover la discusión, ya que no intenta explicar sino sugerir. Resultó bastante fallido como consecuencia de algunos problemas técnicos que tuvimos que enfrentar: la Kodak nos vendió material vencido.

El segundo fue hecho partiendo básicamente de materiales de archivo, fotos - fijas y algunas filmaciones de la misma Universidad, con el pretexto de algunos escritos autobiográficos de la vida y el momento político de Enrique Cabrera, un dirigente de la Universidad de Puebla asesinado en 1972. El corto cubre - desde finales de los 50, de la época de Ruiz Cortines, el movimiento ferrocarrilero, la conferencia por la paz, la Revolución Cubana y la evolución del movi- miento estudiantil, más o menos localizado en Puebla, pero con la intención de que pueda servir en otras universidades. Quizá su único interés sea para que los estudiantes de la generación post 68, se den cuenta de que los movimientos estudiantiles no se inventaron en el 68, sino que hay antecedentes.

El tercero es para mí el más interesante por su valor testimonial. Habíamos realizado una serie de entrevistas con campesinos de la Sierra Norte de Puebla y con colonos de la colonia Zapata, que está en las afueras de la ciudad. Filmamos un mitin el 10 de abril del año pasado, en el aniversario de la muerte de - Zapata, y uno de los campesinos que habló allí fue asesinado tres meses después por el papel que jugaba como dirigente en la región. No filmamos nada que tenga que ver directamente con la muerte del personaje, pero registramos su parti- cipación en la vida política de la región y sobre todo lo que había detrás. Ci-



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

nematográficamente es el más sencillito, no tiene mayor complicación. Pero contribuye a informar que en México se están matando campesinos; porque el caso, las razones y la forma en que fue asesinado son las típicas de muchos otros lugares, como la Huasteca hidalguense o Oaxaca.

I ¿Cuáles son sus proyectos futuros?

PL Actualmente no estoy aceptando trabajos de filmación porque lo que había eran comerciales o documentales, y ya estoy un poco hartito de seguirlos haciendo. Ya no le veo mucho sentido, sino puedo llegar a los 80 años y seguir haciendo lo mismo. Me metí a hacer una compañía de producción. Durante un tiempo ó u 8 meses, vamos a seguir haciendo documentales y comerciales para capitalizarnos y cohesionar al equipo, pero el fin es hacer largometrajes, sin duda el próximo año. Lo que intento probarme a mi mismo es que éste es un buen momento para producir cine, y como no se puede con el estado, ni se va a poder con Televisión, ni con la iniciativa privada, la única posibilidad que veo es volvernos nuestros propios productores. Algunos lo han hecho con las cooperativas, yo con una sociedad anónima. En fin, el camino deber elegirlo cada uno, lo importante es hacer cine.

A GUISA DE COLOFON, EL DIRECTOR QUISO INCLUIR A POSTERIORI LO SIGUIENTE:

PL Hace poco me pasó un alto y me detuvo una patrulla. Como no llevaba mi licencia, la conversación giró sobre de a cómo sería la mordida. El patrullero dijo que en contra de su voluntad iba a tener que ser muy alta, él comprendía que era mucho, pero por culpa de Luis Echeverría y del Lic. Sentfies, antiguo regente, la situación era ésa. No discutía la corrupción de ese momento, sino que culpaba, como ya es costumbre, a los emisarios del pasado.

Por las mismas fechas, Carter corrió a medio gabinete para ver si culpando a sus asesores recuperaba algo del 7% de popularidad que había perdido. Hace poco todavía, Somoza acusaba a Costa Rica y a Torrijos de pretender hacerlo im popular con su propio pueblo que lo estimaba y veneraba.

El modelo que se ha seguido es ese, que por cierto no peca de novedoso. Lo grave es que la política entreguista de algunas autoridades llegue a este extremo de violencia o ilegalidad para desprestigiar al propio sector público, para ceder más posiciones a una industria privada que por cierto no se distingue por su honestidad ni su incorruptibilidad. El razonamiento recuerda a Pinochet o Mussolini: como ellos no lo saben administrar, entremos nosotros.

Acusar a una decena de funcionarios menores, la mayoría de ellos obviamente inocentes para quienes lo conocemos, para al mismo tiempo liberar de culpa a varios tiburones, no es más que una forma de distraer la atención de los sectores más retrógrados de este país cada vez más retrógrado. Una forma de mantener este estado de caos perfectamente dirigido que priva en este ambiente de la comunicación.

"IMAGENES" nº 1

Octubre-79



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL
(MALAGA)

PAUL LEDUC Y EL DINOSAURIO

ENTREVISTA DE DIEGO LEON HOYOS

Diego León Hoyos: ¿Cómo es tu aproximación al cine?

Paul Leduc: En la universidad cuando estudiaba arquitectura me relacioné con el oficio de los cine clubes. Simultáneamente hago teatro, empiezo a escribir crítica en un periódico de México y cada vez me alejo más de la arquitectura y de pronto decido que mejor que voy a estudiar cine. Viajo a Francia y en el IDHEC estudio lo correspondiente a cada tipo de realización y trabajo en la televisión. Total, estuve cuatro años en Francia, desde 1962 hasta 1966.

a mi regreso a México dicto clases en la escuela de cine y empiezo, como, todo el mundo, haciendo cortos de trabajo o encargo. En realidad, se formó un grupo con un amigo, Rafael Castañeda, que había estudiado en el IDHEC; un camarógrafo griego, Alexis Grivas; Mariano Sánchez Ventura y otros. Compramos una Eclair que fue la primera que llegó a México; era un equipo completo, sincrónico, de 16mm. Para pagarlo tuvimos un contrato con el comité que organizaba lo de los juegos olímpicos. Después el grupo se disolvió, pero la cámara sigue ahí, de hecho todavía está funcionando.

DLH: Los integrantes del grupo, ¿tenían algún propósito común o simplemente los unían las ventajas económicas del trabajo en grupo?

PL: Yo creo que había un propósito común algo vago tal vez. Quizás lo que nos unía más era un común denominador técnico. Habíamos descubierto los equipos sincrónicos de 16mm., y también nos unía más la imposibilidad y la falta de deseo de ingresar en la industria: No tenía mayor sentido intentar entrar en aquel momento, es decir, no había posibilidad de llegar a un acuerdo aun cuando fuera minimamente aceptable en lo que se refiere a encontrar un tema, un reparto y unas condiciones de producción adecuadas. Por otro lado existía una restricción sindical muy fuerte y tampoco hubiera sido fácil entrar.

DLH: Sí, hay analistas que le atribuyen a la presión del sindicato la decadencia del cine mexicano.



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

PL: El problema básico de toda esta fase de la historia del cine mexicano es que operó sobre bases muy falsas y que aún hoy se mantienen. Esta industria se crea durante la guerra por carencia de competencia. Al dejar de producir cine/ los países que estaban en guerra, Francia, Estados Unidos, Japón, etc., México aprovecha la coyuntura y de alguna forma, ligado a capitales norteamericanos, los de la Columbia sobre todo, se vuelve un país importante en producción cinematográfica. Nacen los estudios Churubusco y otros, aumenta enormemente la cantidad de equipo técnico y el número de personal y se llegan a producir 120,140 películas por año. Esta prosperidad sobrevive mientras los otros países siguen sin producir, es decir hasta la postguerra. Por otro lado, el nivel de exigencia del público es nulo, el mal cine mexicano es el que la gente quiere ver. Sin embargo, se crea toda esta estructura sindical, todas estas leyes, todas estas recetas de productores para hacer dinero, que naturalmente entran en crisis después de la guerra. Los sindicatos se encuentran entonces con que cada vez se produce menos cine, y en lugar de buscar una renovación biológica de personal o nuevas formas de producir, hacen todo lo contrario, siguen repitiendo las mismas formulas, cierran las puertas a cualquier posibilidad de renovación. El único campo en el que se da una renovación más o menos constante es el de los actores debido a su función en el cine. Técnicos, directores y guionistas se quedan ahí, enquistándose, repitiéndose, anulándose. Para acceder a los puestos de ingeniero de sonido o de iluminador, por ejemplo, tiene que morirse alguien, ya que se llega por escalafón. Al que llega, por su parte, le quedan pocos años de vida, además de que realmente no sabe hacer el nuevo oficio que se le asigna ya que ha tenido 40 años o 50, sin exagerar demasiado, de estar haciendo otra cosa.

Un cine Etnográfico

DLH: Entonces, ¿qué papel juegas tú en este grupo que se constituye por incompatibilidades con la industria?.

PL: Yo, aparte de estar en el IDHEC, había hecho un curso de cine etnográfico con Jean Rouch en París. Fue allí donde empecé a utilizar el equipo 16mm. sincrónico y mi primera intención era hacer este tipo de cine. Se emprendieron algunos.



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

proyectos pero por falta de medios se quedaron en la filmación.

DLH: ¿Hacer este tipo de cine era tu intención incluso antes de ir a Francia?

PL: No, yo creo que ahí se conjugaron varias cosas. Por un lado, antes de salir había viajado mucho por el país, la riqueza temática es enorme y lo que se había hecho hasta el momento era muy fochlorizante. Por otra parte el curso de cine etnográfico. Allí conocí, por cierto, a Martha Rodríguez, incluso una vez fuimos juntos al Festival de los Pueblos en Florencia, en el año 62 ó 63, que fue muy interesante porque fue precisamente la explosión del cinema verité. Había una discusión técnica que se prolongaba a una discusión de lenguaje en cuanto a la forma de registrar la realidad. Cinema verité fue la fórmula que quedó años después, pero en ese momento se hablaba de si era verité o no, si a lo mejor era cine directo, incluso alguien se preguntaba si era cine o no. También una reflexión ética sobre hasta dónde se podían utilizar las nuevas técnicas para esconder la cámara, los micrófonos, en fin, era toda una discusión muy compleja y muy estimulante. Y bien, relacionar todo esto con una forma de cine documental que pensara en los problemas étnicos de un país como México, pues no era muy complicado. Te digo que eso fue lo que intenté hacer a mi regreso pero no se pudo por razones económicas. Empecé a hacer un documental en Chapas, una región bastante aislada, que está casi al límite con Guatemala. Originalmente trataba sobre ciertos aspectos religiosos, pero realmente acabó siendo sobre el alcoholismo y las formas de dominación.

Muchas veces se discute o se problematiza que el cine latinoamericano tienda a politizarse, y lo que pasa es que la realidad no nos deja otro camino. Te decía que era un paso muy lógico interesarse por los problemas étnicos; así empezabas con problema religioso, pero en cuanto reascabas tantico, pues te encontrabas con que el sometimiento de los indigenas en esta región se daba en gran parte a través del alcoholismo, de inducirlos a un alcoholismo desaforado con un alcohol de la peor calidad, que los idiotiza y acaba matándolos. Y eso es un problema político muy serio. Es decir, el camino, si tenías un poco de honestidad, la realidad te lo imponía. Veías que el tema que habías escogido te conducía a la política y no la podías excluir salvo que fuera por un mecanismo de censura, de falta de rigor contigo mismo.

Ahora, el documental sobre Chapas no se terminó por falta de medios. Después



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MÁLAGA)

viene el 68, el movimiento estudiantil. Participamos nosotros y otras gentes en la realización de unos cortos muy elementales, unos cine-volantes, llegaron a ser tres y se distribuyeron enormemente, se sacaron como sesenta copias. Tenían el carácter que su nombre indica. Los cine-volantes no solo pretendían ser informativos, sino también agitativos. Muy elementalmente hechos, con muy pocos medios, recurriendo a foto fija y todo este tipo de cosas, pero te los menciono no tanto por el resultado cinematográfico sino porque evidentemente 1968 fue una fecha importante para México. El 68 impulsó a mucha gente de la que se dedicaba al oficio a preguntarse sobre el tipo de cine que quería hacer. El 68 politizó mucho al país y en mayor magnitud a los sectores de clase media ligados al movimiento estudiantil afectados por la matanza del 2 de octubre.

Reed, Mexico insurgente

PL: Tenía varios proyectos en la cabeza como cualquier cineasta que empieza, pero realmente el único que pudo armarse después del 68, y casi por casualidad, fue uno que ya había un poco desechado. Se trata de "Reed, México insurgente". Me parecía que después del 68 ya no tenía sentido hablar de la revolución 50 años antes, estaba buscando cosas un poco más actuales. Supongo que el haber realizado la película después del 68 la transformó un poco, no te lo podría explicar, pero de todas maneras se hizo más una película sobre un personaje que sobre la revolución. La película la hicimos con muy pocos medios. En efectivo fueron como treinta mil dólares de la época con ayudas aquí y allá.

DLH: Entiendo que la película es hecha mediante un sistema cooperativo.

PL: Sí, básicamente. El equipo lo teníamos y realmente nadie cobró; se le pagó a algunos campesinos que no eran actores profesionales y aparecen allí; los gastos fueron prácticamente la película virgen y los gastos de producción. De cualquier forma, con remuneración normal sus costos habrían llegado a algo más de un millón. En este momento se filmaba en la industria otra película sobre la revolución que costó 14 millones de pesos. Y "Reed" demostró, sin proponerselo, el absurdo del sistema de producción normal. Este aparato sindical era tal que tenías que llevar a 45 personas a la locación. Así no es extraño que los costos ascendieran a 14 millones y que fueran imposible la rentabilidad del cine mexicano.



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

DLH: ¿Ustedes habían hecho aportes personales?

PL: Más bien de trabajo. La producción fue triple. Eramos, por un lado, la gente que participó con trabajo y con equipos; por otro lado, una persona que estaba ligada a los estudios Churubusco, que nos consiguió iluminación y el filmar en Churubusco. La entrada en la frontera el pueblo fronterizo, están filmados en estudio, clandestinamente desde luego. Y finalmente, otra persona que aportó el capital.

, DLH: ¿Cómo se hizo la adaptación del libro?

PL: La hice con un escritor mexicano, Juan Tovar. Hicimos un guión que posteriormente cambió mucho por razones de producción.

DLH: Hojeando el libro de Reed se encuentran cosas muy curiosas sobre la adaptación. En la película, muy poco después de que Reed se une a las tropas del general Urbina con el fin de cubrir los acontecimientos de la revolución mexicana para un período norteamericano, hay una fiesta en la "Cadena" que debe ser una especie de caserío o población. En la fiesta, Reed está bailando con una muchacha y en ese momento es retado por uno de los soldados que insiste en que el periodista es un espía de los contrarrevolucionarios. El enfrentamiento que parecía inminente se evita gracias a la intervención de Longino, también un soldado de las tropas de Urbina, que ha simpatizado mucho con Reed. Inmediatamente después viene una escena muy extraña porque es un solo plano bastante largo en el que Reed le hace a Longino la siguiente confesión...

PL: Eso no está en el libro.

DLH: Exactamente.

PL: No está en el libro y se improvisó un poco, pero es un material que proviene de un cuento de Reed, no recuerdo cuál exactamente. El cuenta que un poco antes de ir a México participó en una huelga como periodista, en Patterson, New Jersey, y que por esa razón fue encarcelado. Sin embargo, lo tortura el hecho de haber sido liberado a las 24 horas o a los dos días, mientras que los militantes mineros de esa huelga todavía estaban en la cárcel.

En algunos casos hicimos eso, la escena con Villa no está en el libro tampoco, se tomaron materiales de otras fuentes, sobre todo del libro de Martín Luis Guzmán, un libro de 800 páginas sobre Villa. Además lo de Villa no era una escena escrita?



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

se dijo: vamos a hablar de esto, es establecido aquello, pero el lenguaje se improvisó bastante con el actor.

En rigor no recuerdo muy bien, pero el grueso de la adaptación fue bastante fiel al libro o intentó serlo. No hubo cambios radicales. La primera parte fue la que más cambió pero no tanto en la adaptación sino en la filmación. Toda la descripción que Reed hace en su libro de cómo llega, de cómo cruza la frontera, de cómo encuentra las tropas revolucionarias, se llegó a filmar. Pero ahí tuvimos muchos problemas técnicos porque eran precisamente las escenas donde más actores profesionales participaban. Había una serie de viejitos, antiguos revolucionarios a quienes habíamos filmado como campesinos que Reed se encontraba a su paso, pero hubo problemas con el sonido realmente no se entendía el diálogo y de hecho tampoco las situaciones. Entonces decidimos quitarlos, pero no fue tanto un cambio de adaptación, sino de edición:.

DLH: Ahora, si al hecho de que por problemas de rodaje se haya perdido gran parte del material descriptivo le sumamos la escena de Reed con Longino., pues la película transforma el sentido del libro. En esa escena se plantea la crisis de culpabilidad en el intelectual, porque supones que es la crisis vivida de Reed, y eso se constituye en el eje mismo de la película.

P E: Partir de ese libro me daba una posibilidad de distancia doble: ver la revolución a través de los ojos de Reed y ver a Reed sabiendo qué pasó con él después. El libro "Mexico insurgente" es escrito un poco por un tirista de la revolución y de hecho son páginas, por otra parte muy bellas, pero describiendo el paisaje mexicano, rasgos folclóricos, que le llamaban la atención, alguna fiesta, algún personaje, un libro si tu quieres no tan politizado como sería después "Diez días que conmovieron al mundo", que ya es un ensayo político ciento por ciento. Sabíamos además para la realización de la película no solo que Reed había escrito este último libro, sino que conocíamos su participación en la revolución soviética y todo su trabajo político en los Estados Unidos, su muerte, etc.,. Se trataba un poco de utilizar los dos elementos, por un lado, la revolución vista a través de un personaje y por otra parte la evolución posterior de este personaje a partir de su intento por comprender lo que estaba pasando en México. Y en esa época estaba muy preocupado por traducir algunas ideas brechtianas al cine. Sigo estánd-



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MÁLAGA)

lo, pero no tanto como en esa época. De ahí el no haber utilizado un actor norteamericano para el rol de Reed. Pienso que además no todas las ideas de Brecht son aplicables al cine. El que más las ha aplicado es Joseph Losey en películas que no tienen apariencia brechtiana. No se trata como en algunos intentos que ha habido y que me parecen infames en que el actor se vuelva a la cámara y diga "estoy haciendo un papel", creo que hay otros mecanismos. Y en ese sentido iba este asunto de la doble distancia que te estoy mencionando. Era un recurso que no corresponde exactamente al distanciamiento brechtiano pero de alguna forma esa era la intención.

DLH: En suma, además de recrear la revolución mexicana también te interesaba mucho la crisis del personaje, esto último teniendo en cuenta que haces la película después de los acontecimientos del 68.

PL: Yo creo que sí, que eso influyó, de manera no muy consciente, es probable. Mi involucramiento allí era asumir, como yo creo que debemos asumir los cineastas a los que nos interesa un cine político, mi posición de clase. Es decir no estamos haciendo un cine proletario, puesto que como todos pequeños burgueses de formación que tratamos de romper con nuestra clase y nos interesamos por una serie de cuestiones. No es que tuviera un interés primordial en hablar de este conflicto pero supongo que de alguna manera está presente en la película.

Era un doble tema: hablar de la revolución tratando de desmitificar toda una imagen muy cimentada por el mismo cine mexicano y el hollywoodense, es decir, replantearse con otro lenguaje cinematográfico el tema: y por otro lado, la participación en este caso de un personaje cuya distancia es más de clase que de nacionalidad. El problema de fondo es el impedimento de fondo que se plantea en la escena con Longino. Aquí estamos viendo a Reed en un momento de crisis pero sabemos su trayectoria posterior y cómo se resuelve esta crisis, no estábamos haciendo una hipótesis, no estábamos inventando, él fue un hombre que luchó durante el resto de su vida.

DLH: Hablemos de otros aspectos de "Reed". Para la reconstrucción histórica, ¿qué documentos consultaron?



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

PL: Bueno, básicamente el archivo Casasola que es un archivo fotográfico muy completo y que te da toda la idea visual de lo que fue la revolución. Por otro lado hay materiales filmados que no revisamos directamente para la película, pero que, en fin, los tenemos en la cabeza los mexicanos. Es un material conocido, las filmaciones de Salvador Toscano, etc.

DLH: ¿Del archivo Casasola viene la idea del sepia?

PL: No, realmente surgió de problemas técnicos. Al iniciar la filmación la idea era hacer una fotografía muy contrastada en blanco y negro. Los primeros rushes salieron con un gris lavado que no me entusiasmaba para nada. Entonces hicimos la prueba de grabar esos mismos rushes y darle un viraje y como funcionó, pues seguimos así. La idea era dar un tono de película vieja pero en rigor las películas viejas no son sepias, queríamos acercarnos más bien a las filmaciones de Toscano. Como no se obtuvo, probamos el sepia que resultó mucho mejor.

DLH: ¿La película se distribuyó inmediatamente?

PL: La filmación fue en 1971 y la salida por ahí en 1972. Cuando nosotros hicimos la película estábamos también trabajando en un plan que en ese momento no fructificó, de distribución alternativa. Sabíamos que la película hecha fuera de sindicatos, con actores no profesionales y en 16 mm., no tendría acceso a las salas normales. En el año que tomó la edición, cambiaron mucho las cosas - además del fracaso del plan de distribución alternativa, entro Luis Echeverría a la presidencia y su hermano Rodolfo, un actor conocido en el ambiente/cinematográfico, se hizo cargo de la dirección del Banco Cinematográfico, la institución oficial encargada del cine. El presidente hablaba muchísimo de la apertura democrática, era un gobierno que intentaba revitalizar la imagen del Estado y del apartao del PRI, muy desprestigiados en el 68. Entonces, los críticos García Riera, la Colina, Pérez Turrent, etc., que habían visto la película, iniciaron una presión directa sobre Rodolfo Echeverría: "Bueno, si va a haber renovación, entonces por qué no pasan esta película que se hizo fuera de sindicatos, etc.". Echeverría nos propuso un préstamo del Banco Cinematográfico para pagar a los sindicatos el desplazamiento, a cambio naturalmente de la distribución. Osea, no se recibió dinero pa-

XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

ra amortizar la producción sino para pagarles a los sindicatos el no haberlos utilizado, para ampliar la película de 16 a 35 mm., y para los para los gastos de lanzamiento. En el seno del equipo discutimos mucho la propuesta, el camino que iban a tomar las cosas - todavía no era muy claro, pero finalmente aceptamos. Y bien- metimos la pata porque perdimos en buena medida el control de la distribución. La película se recuperó largamente, pero de hecho nosotros - no hemos visto un centavo. Más aún- supuestamente le debemos al / banco uno o dos millones. Si la película había hecho cien pesos en Buenos Aires, nos llegaban notas de supuesta publicidad por ciento veinte, que realmente nunca podíamos comprobar. Esto llegaba a la caricatura. La película estaba prohibida en el Brasil y un día nos llegó la factura por nueve copias subtituladas al portugués, que - nadea había autorizado, y si tú querías ver las tales copias para confirmar si existían, era imposible que te las mostrara. Lo más grave del sexenio de Echeverría fue que dejó la distribución, sobre todo la internacional, en manos de los antiguos productores. / Ellos se retiraron de la producción durante este periodo en que el Estado se volvió directamente el productor del cine mexicano, pero desde luego les interesaba demostrar que las películas hechas en - las condiciones en que se hizo "Reed" no eran rentables. Si no la hubieramos legalizado, el dinero que hizo la película hubiera sido más que suficiente para pagarla y para seguir produciendo.

DLH: ¿Qué pasa después de "Reed"?

PL: Después de "Reed" me pusieron la etiqueta de marginado o - auto marginado porque no hice ninguna película, no por principios - o cosa por el estilo, sino porque simplemente fue imposible llegar a algún acuerdo con el Estado. Creo que el sexenio de Echeverría hay que dividirlo en periodos. Una primera etapa, más bien nebulosa, en la que no se sabía lo que se quería hacer, una segunda, en la que - se produjo más cine pero que realmente era entrar en la industria - por entrar en la industria. No quiero ser crítico con mis colegas - pero todos tuvieron que hacer muchas concesiones. El llamado era: - tráeme guiones y yo te los produzco, tú llevabas tu guión y de hecho contraproponían otro, y solo muy al final del sexenio se hicieron - películas interesantes como "Canoa" de Felipe Casalz y dos o tres , más que son las que ahora se exhiben como si fuera el tipo de producción du-rante el sexenio. Se hicieron como 350 películas durante el sexenio ¿cuántas realmente valen la pena?. Lo importante de Eche



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MÁLAGA)

verría fue que le dio oportunidad a una nueva generación de hacer cine, mucha gente se formó. Pero en el momento en que esto empezó a tomar cierta fuerza se acabó el sexenio. El nuevo sexenio acaba con el cine mexicano, actualmente tenemos un regreso a lo peor de la situación en los años 30 ó 40. Después de intentar realizar una serie de proyectos, me alejo un poco del cine. Nadie quería invertir, una película independiente se establecía de entrada como irrecuperable. Aburrido por esta situación me dediqué a viajar y a hacer otras cosas.

MEZQUITAL

PL: Al final del sexenio de Echeverría, hice "Mezquital" pero no fue con el Banco Cinematográfico. La Secretaría de Educación Pública que tenía un departamento de producción de cortos, interesantes varios de ellos, firmó un contrato con el National Film Board de Canadá. / vienen los canadienses a México y me llaman. La idea que tenían era hacer un documental sobre Chapas, precisamente la región que te mencioné hace un rato. Me llamó mucho la atención porque era continuar con aquella vieja idea, pero le tuve un poco de temor a la coproducción relacionada con un tema en donde el folclor podía desviar todo. Entonces les propongo trabajar en el valle de Mezquital, una zona dos horas al norte de México, donde el despojo cultural a los Otomíes ha sido tal, que no había peligro de que nos desviáramos hacia un cine folclórico. Sustituimos en el momento de la filmación el problema étnico por el problema de clases, por un intento de análisis político. El tema me atrajo porque yo conocía bien esa región, en otro momento me habían llamado para intentar hacer una película un grupo de amigos antropólogos, sociólogos y economistas que llevaban varios años realizando allí una investigación.

DLH: ¿Se partió de la investigación como texto básico?.

PL: Te diré que el guión...

DLH: ¿Había un guión? ¿Hacia qué apuntaba?-

PL: A tratar de hacer una especie de fecheró, de catálogo. El título orifinal era "El ABC del Etnocidio". De ahí esta subdivisión -



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

marcada por las letras del alfabeto, eran 26 ó 27 maneras de matar un pueblo. Era difícil encontrar una estructura lo suficientemente rígida o clara para una exposición y por otro lado tener la libertad que necesitas tener en un documental. No sabes muy bien lo que vas a filmar, aunque tengas una idea, la realidad te puede imponer otra. Se trataba de dejar que esa realidad se expresara. Por eso como método de exposición no teníamos una estructura lineal sino más bien una estructura de diamante que nos permitiera ver el tema desde todos los ángulos posibles, culturales, económicos, etc. Por otro lado, desde el punto de vista de la distribución, se trataba de cumplir con un requisito del contrato que obligaba a tener un formato de televisión y otro de cine.

DLH: ¿Los horarios de televisión eran los que determinaban la duración de cada uno de los capítulos?-

PL: NO tanto los capítulos como que hubiera módulos de una hora, - media hora. Allí empezó la idea. Ante la duda de cómo se iba a distribuir, tratamos de facilitar una posible distribución paralela más flexible, es decir, como dos horas podrían resultar excesivas para cierto tipo de público, había la opción de exponer solamente cierto tipo de problemas combinando la (a) y la (m), por decirte algo. Queríamos que de alguna forma los distribuidores pudieran rehacer la película - a su antojo de acuerdo a los intereses de esta o aquella audiencia: la proletarización, el problema agrario, la migración, etc. De hecho pese a que ya lo he intentado varias veces, no se llevó a la práctica y creo que voy a desistir del experimento porque los distribuidores - son muy holgazanes y no colaboran. Incluso los distribuidores de redes alternativas, la gente que puede tener otro tipo de interfaces, como usar la película para promover una discusión o algo así tampoco lo hace.

DLH: La estructura de "Mezquital" parecía un poco arbitraria pero lo que dices es muy interesante y explica muchas cosas.

PL: Bueno, es y no es arbitraria. Se quería que también aparentemente mantuviera esta apariencia de arbitrariedad, subterráneamente creo que hay una estructura. Ese desconcierto que pueda producir, no sé si sirva o no, creo que estimula al espectador a pensar un poco en lo que vio, ese era el sentido del experimento. Si tú le das una estructura lineal, sobre todo en un documental, pues se recibe como un



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

hecho y punto, no se retiene.

DLH: Ahora que mencionas eso, tu participación en lo que vemos en las películas no es manifiesta. Ni en "Mezquital" ni en "Historias Prohibidas de Pulgarcito", hay un narrador ¿esto hace parte/ de esa concepción sobre el documental?.

PL: Estoy harto de esos documentales que te dicen un rollo político verbalmente con imágenes que generalmente no corresponden. En los documentales intento por lo feneal que los hechos se expliquen por sí mismos, ayudado quizás, por estructuras como esta, un poco raras digamos, pero que propicien el repensar. No sé si se logra o no pero en todo caso es el espectador el que está obligado a terminar la película a partir de unos hechos en los que yo trato de intervenir - lo menos posible.

DLH: ¿Cómo fue tu aproximación a la comunidad de los Otomíes?.

PL: Fue doble. Antes de la película los investigadores habían establecido su propia red de contactos y sus mecanismos de confianza. De ahí que se hiciera la selección de lugares muy específicos. Mezquital es una región, no un pueblo. Sin embargo esto en la práctica no sirvió para nada, fue completamente al revés. Por pocos meses - que hubieran pasado entre los contactos establecidos y los que nosotros necesitábamos para la filmación, cualquier cambio mínimo en las estructuras de poder locales podía alterarlo todo. Un personaje que seis meses antes había sido bien visto por la comunidad podía haber perdido su prestigio y ser la peor forma de llegar a ella. El cacique de la región, por ejemplo, era un personaje que suponíamos entrevistable por su antigua relación con los investigadores, pero - por cambios ocurridos entre la entrevista que le había concedido a la investigación y la que nosotros necesitábamos, el tipo no quería saber de nosotros ni de los investigadores. La mayoría de los contactos hubo que rehacerlos. En última instancia lo que más importó fue que se corrió la voz entre las diferentes comunidades de que había un equipo de filmación allí. Y la necesidad de la gente de expresar se era tal que al cabo de un rato nos empezaron a llegar solicitudes para que fuéramos a entrevistarlos. Los que ocupan la letra (c), clases, prevista para cacique, son los de una comunidad en la que - sólo pensábamos entrevistar a dos o tres. Pero cuando supieron de nosotros surgió toda la comunidad. De ahí un poco estas tomas donde - están todos rodeando a la cámara porque así fue, aparecieron todos,

en medio del desierto, no vimos ni por dónde, de pronto estábamos rodeados por una comunidad desperdigada que pedía hablar. Les dijimos / que sí, evidentemente, que quiénes querían hablar, y todos querían hablar.

DLH: Casi parecían dirigidos. Era una imagen medio simbólica.

PL: Si, curiosamente parece una puesta en escena, pero fue una puesta en escena hecha por ellos. Después de una tercera toma tal vez / le pedíamos a alguno que no tapara al otro, pero en general es una escena espontánea.

"HISTORIAS PROHIBIDAS DE PULGARCITO"

DLH: Ya hablando del documental en general, ¿tienes alguna manera de aproximarte a la gente, una concepción, digamos, de cómo se debe hacer un documental?-

PL: Tratar de ver un problema desde muchos ángulos. Aproximarse a la gente sabiéndola diversa, sabiéndola múltiple e intentar dejar que se manifieste en esa multiplicidad. Desgraciadamente ésto no sucede siempre. Quizás sucede en la aproximación inmediata. Pero en general la idea es acercarse a una persona tratando de que algo que tú supones surja de él, no dirigirlo como a un actor en una ficción, si acaso darle un contexto. Muchas veces descubres un ángulo inesperado en la moviola y no siempre puedes cambiar la filmación hacia otro lado. En "Mezquital" nuestras concepciones fueron muchas veces alteradas por el curso del rodaje. En el caso de "Chapas", estábamos filmando un problema religioso y terminamos hablando del alcoholismo.

En "Historia prohibidas de Pulgarcito" ésto fue más difícil: tomar una tesis como punto de partida y demostrarla y las situaciones inesperadas son menos aprovechables. De alguna forma pueden enriquecer el material pero se agotan antes de desarrollarse y en la moviola te ves obligado a cortar gestos de un personaje que eran como de otra película.

Además de todo esto, el problema es la reticencia de algunos personajes a dejarse retrevistar sobre otros aspectos. Por ejemplo, hay algo que me parecería importantísimo, mostrar el lado humano de un guerrillero. Pero se hizo ya un clisé que es inevitable= el guerrillero te recibe con una ametralladora a cada lado, con dos enmascarados y una bandera al fondo que lleva las siglas de su organización, sentado para una rueda de prensa. Aparte de las máscaras todo lo demás podía cambiar. El papel político que este personaje está



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

cumpliendo te impide acceder a otro nivel. Esto en realidad no lo inventaron los guerrilleros contemporáneos. En una época estuve tratando de hacer un guión sobre Ricardo Flores Magón, un anarquista al inicio de la revolución mexicana. Todavía hay gentes que lo conocieron - y lo siguieron. La historia era muy rica desde el punto de vista de - sus relaciones sexuales, personales, sus concepciones sobre un montón de cosas que no son directamente la revolución mexicana. Pero fue - imposible sacarle a nadie la menor anécdota que ilustrara toda esta temática. Sin excepción se referían al escrito de 1905, a la declaración de 1906, o al congreso de 1907.

DLH: ¿Cómo nace el proyecto de "Historias prohibidas de Pulgarcito"?

PL: Había muy poca información a nivel de prensa sobre El Salvador en 1979. Se sabía que había represión que había muertos, pero no mucho más a pesar de ser un país muy cercano al nuestro. Había una imagen muy falseada que integraba automáticamente el proceso salvadoreño con el nicaragüense y en realidad son condiciones muy diferentes. Nos llamó una organización política salvadoreña. El FAPU (frente de Acción Popular Unificado), que quería iniciar una campaña de contrainformación. Se sabía que diariamente morían muchas personas, pero no quiénes eran ni por qué las mataban, ni qué contradicción podía existir entre ellos para que se diera esta situación- . Tratabamos de evitar la imagen exclusivamente emotiva que producen las imágenes de muertos y torturados, y dar elementos para establecer un conocimiento más preciso y por tanto una solidaridad de otro nivel, más profunda más real. Nosotros aceptamos la propuesta con la única condición de que fuera una película no sectaria y que pudiéramos acudir a todas - las organizaciones, condición que se nos aceptó sin ningún problema. Esta misma organización nos puso en contacto con las otras y a la semana o diez días de haber hecho el primer contacto, ya nos encontrábamos en El Salvador. En ese momento ante una cámara todo el mundo - quería dar su testimonio. Eramos de los primeros periodistas extranjeros, después ha habido muchos.

Se decidió, aun desde México, que el libro de Roque Dalton "Historias prohibidas de Pulgarcito" resultaba una excelente base de apoyo porque es una especie de collage que habla de la historia y muchas -



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

particularidades del Salvador. Aparte de que es un excelente libro, nos permitía aferrarnos a una posible estructura en la que pretendíamos explotar toda la gama de personajes y de situaciones que / pudiésemos captar en esta coyuntura de poder entrar en el país con un equipo técnico de filmación.

COMLOT PETROLERO

PL: Mi última película es una miniserie de televisión filmada en 16 mm. Son cuatro episodios de una hora basados en una novela de Carlos Fuentes que se llama "La cabeza de la hidra". El subtítulo inicial de la serie es "Complot petrolero, la cabeza de la hidra". Es una serie de espías jugando mucho el juego de la serie negra norteamericana o francesa. Total, es una especie de divertimento, la película no se toma demasiado en serio y creo que la novela tampoco. / Con el pretexto de esa trama se habla en cierta forma de la problemática de nuestro petróleo y la tentación que somos para los diferentes intereses internacionales. Son redes de espías muy complejas, con una estructura muy parecida a la del "Halcoñ Maltés", en la que es complicadísima la trama y al final de cuentas la trama no importa para nada. Fue muy divertido hacerla porque hay desde persecuciones hasta canciones de Amparo Montes.

DLH: Hay un aspecto que ha flotado a todo lo largo de esta entrevista y quiero que lo precisemos: el cine ofrece unas estupendas posibilidades de divulgar cierta información, por ejemplo la de "Mezquital" o la de El Salvador que está en "Historias prohibidas", de tal manera que se utilizarían el cine porque él hace posible que esta información la conozcan infinitud de personas, porque es masivo y se pueden sacar muchas copias, etc. Ese es uno de los sentidos que tiene / hacer cine documental. Pero de pronto hay otro y es tener la convicción de que el cine por sí mismo, por sus peculiaridades como lenguaje, puede descubrir algo, en la realidad que no descubriría la investigación sociológica, que no descubriría el documento político. ¿Tú que piensas de estas dos opciones?

PL: Yo intento quizás hacer el cine como cineasta y no como politólogo. Pero por mi condición de latinoamericano y por las circustan

... // ...



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

cias en que transcurre el cine en México, me veo obligado a tomar una temática que quizás no tocaría en otras circunstancias sociales. Digamos que yo haría cine de vampiros y me divertiría como enano haciéndolo si no viviera en Latinoamérica. Ciertamente el peligro del contenidismo siempre está al borde de la esquina. Uno se interesa en determinada realidad por ciertas razones, llamémoslas periodísticas, pero al filmarlo uno intenta, aunque no siempre lo logra, ni mucho menos, que efectivamente el cine como vehículo aporte algo que no aportó la noticia periodística. Por ejemplo, "La cabeza de la hidra" trata de espías y de energéticos, en un país que es México en 1.981, en donde los energéticos, tienen importancia y supongo que los espías también. Pero lo que realmente me interesa y me divirtió más fue obtener una toma con una sonrisa de Ofelia Medina, cosa que no tiene nada que ver con el petróleo. Esto es menos claro en un documental serio. Te podría citar el caso de un documental, "Puebla hoy" que tiene un valor testimonial por una casualidad trágica, porque al personaje que entrevistamos lo mataron. Bueno, esto le da un valor de contenido, pero a mí me parece más importante que la cámara haya registrado su discurso, no por el contenido de su discurso sino por un gesto que en un momento dado hace jugando con el pañuelo, para ilustrar el discurso si tú quieres, pero que si publicas el discurso o lo transmites por la radio se hubiera perdido. El gesto del pañuelo es indescriptible, tendrías que ver el corto para que el cine te dé una información, para comprender y sentir la realidad de Puebla a partir de un gesto que un personaje hace con un pañuelo. Esto es tan importante como el hecho de que haya sido un dirigente campesino.

PL.: El cine es un dinosaurio que se está muriendo. Sí, lo digo en serio. En primer lugar por razones económicas muy objetivas. Hay una crisis internacional no sólo en Colombia o México sino en el mundo entero. Tal vez el único país que sobrevive es Estados Unidos porque domina el mercado internacional de las transacciones. Y en segundo lugar por razones técnicas, el video está ya --

.../...



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

(MALAGA)

.../...

aportando mucho más que el cine. "Historias prohibidas de Pulgarcito" sería una película mucho mejor si la hibiéramos hecho en video. Para entrevistas, por ejemplo, tú puedes grabar todo el material que quieras y esperar a que la gente diga lo que llamaríamos "el momento cinematográfico". Si estás viendo rodar tus 400 pies de película que te cuestan una fortuna, más el revelado, etc, necesariamente terminas -- apurando al tipo, alterándolo. Y no sólo para entrevistas el video es más adecuado, también para situaciones opuestas, como la violencia. Una de las imágenes más impresionantes que yo he visto la grabó el canal 13 de México. El mismo día que nosotros filmábamos la matanza que es el final de la película, ellos estaban allí, e hicieron lo que todo el mundo, correr. Pero simplemente dejaron la cámara encendida y el registro de ese episodio, lo que sin nadie detrás del visor reflejaban esas imágenes, esos gritos desarticulados, es una maravilla. Resulta mucho mejor el material de ellos que el nuestro y eso que estábamos en la misma circunstancia. En una de nuestras cámaras se acabó la película, ese accidente estúpido no hubiera ocurrido en el video.

Para distribuir, soluciones como la Betamax son óptimas. Tanto para la "musica de Cámara" en cine, digamos Visconti, como para los documentales. El cine continúa porque está lleno de lagartos que sobrevivimos de otras épocas, una generación formada de el cine. Vimos tanto cine y nos dio tanto placer que nos negamos a admitir que eso está muriendo, que el cine está muerto.

DLH: Evidentemente para el trabajo tuyo es más adecuado el video.

PL: No, pero te diría que para muchos trabajos... no me gustan las etiquetas, a ver, ¿Cuál es el trabajo que yo hago?

DLH: Pues el trabajo documental.

PL: Es que esas son dos películas que tú conoces.

DLH: Bien, pero una puesta en escena se puede seguir haciendo en cine y siempre va a ser mejor.

PL: ¿Quién sabe? Para hacer el cine suizo, para hacer Alain Tanner, no se necesita cine. Para hacer mucho de la nueva ola, para hacer Free cinema, para hacer John Cassavettes el video es lo más adecuado, para hacer John Huston, para hacer "Hatari" de Hawks inclusive.

.../...

DLH: No, no para hacer "Hatari".

PL: Si, aun cuando sea Hawks.

DLH: No es porque sea Hawk sino porque es "Hatari".

PL: Si, aun cuando sea esa Martinelli y el rinoceronte blanco y el resto.

DLH: No, no creo, ojalá que el video logre dar una imagen como la del cine pero por el momento es más bien pobre.

PL: Eso es muy "gordo" como dicen acá, estas como al principio del cine diciendo "eso no va a sustituir al teatro".

DLH: Puede que no lo haya sustituido.

PL: No, pero lo ha modificado tan radicalmente que el teatro en muchos lugares casi desaparece y en otros se ha reducido a la comedia musical o a cosas espectaculares. En cuanto tu ves una obra de teatro, a la segunda escena recuerdas cincuenta películas que se han hecho y que son mucho mejores. ¿Por qué no aceptar que dentro de poco al segundo rollo de una película recuerdes trescientos videos que se han hecho que son mucho mejores?... Lo digo por provocarte.

DLH: No, no logras provocarme porque yo soy de los que creen en el video. También algunas de las cosas más impresionantes y emocionantes que he visto en mi vida las he visto en noticieros de televisión. Ver por la noche lo que sucedió en El Salvador o en cualquier parte del mundo y además la generalización de los "textos" audiovisuales que está logrando video cassette, es algo que puede cambiar la dimensión humana de ver las cosas. De todas maneras creo que hay un cierto tipo de espectáculos que requieren ser colectivos, que son casi rituales y van a seguir vivos, como el teatro. En el cine lamentablemente se van a dedicar el gran espectáculo. Ya se vislumbra con esta nueva de los efectos especiales el camino que van a tomar las cosas.

PL: Aunque los efectos especiales los haya inventado el video. Quizás perdure algo como Visconti, ese tipo de calidad, ¿Pero cuantos ejemplos como Visconti, por respetables que sean existen?

DLH: Vas a seguir haciendo ficción.

PL: Si, lo que pasa es que yo me retiré muchos años. Regresé al documental tal vez por ser más accesible. Pero mi interés es la ficción, yo me considero un cineasta de ficción. Lo que interesa es, no tanto ficcionalizar el documental porque ese -



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR
DE BENALMADENA

—
PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES
DE LA COSTA DEL SOL

—
(MALAGA)

suenan como cambiar los términos de la realidad, pero sí buscarle unos mecanismos de narración más próximos a la ficción, todo esto con muchas comillas tal vez. Lo que pasa es como cineasta de ficción muchas veces te sientes como un escritor, - como un personaje del siglo XVIII y de ahí para atrás. ¡A quién diablos le interesa la escultura! A casi nadie, creo que ni a los mismos escultores.

"CINE" nº 5
Septiembre/Octubre 1.981

.../...