

reclame poster
Stallone-Cobra

cine

en la cultura argentina y latinoamericana

A 2.-

10

julio agosto 1986

cine
mexicano:
Paul Leduc
Anthony
Mann:
un estilo
el auge
del horror
ese otro
Borges
cine video:
dibujos para
mayores
críticas
cine
para oír
libros
noticias



Premio César 1986 (Mejor Opera Prima)
Premio Jean Vigo 1985
Premio Fundación APPLE para el cine
Premio mejor película
Festival Internacional de Madrid 1986

COSTA - GAVRAS

Presenta

EL TE DEL HAREM DE ARQUIMEDES

Un film escrito y realizado por

MEHDI CHAREF

con REMI MARTIN - KADER BOUCHANEF

Producido y Distribuido por MICHÈLE RAY - GAVRAS - Música KARIN KACEL - Edición CEZAM

conciencia, con su deida progresión dramática y sin discursos de barricada. "Reed..." plasma un héroe con dudas y miedo, con contradicciones entre lo que trae (de Occidente) y lo que encuentra (en el Tercer Mundo). "Reed..." versa sobre luchas y no muestra batallas, arma la acción desde la calma, a través del descanso, del ritmo acompasado y cansino de la tropa ociosa. "Reed..." presenta la ideología en términos populares y sin intelectualizaciones (en un pasaje, un soldado rebelde dice: "...un huertista no se toma una botella de un trago..."). "Reed..." escamotea el folklorismo estéril y tradicional de cierto cine mexicano. "Reed..." representa la tendencia estética de los '70 —Littin, Vallejo, Solanas, Sanjinés, entre otros—, con una iluminación nocturna que recuerda a la de "El chacal de Nahueltoro", un excepcional reportaje ficticio a Villa (diametralmente opuesto al de

Bondarchuck en "Campanas rojas") que da la increíble idea de un documental, y un permanente cuestionamiento al espectador que semeja al que proponía "La hora de los hornos". "Reed..." maneja recursos del cine mudo (cierre del iris), se interroga sobre el espacio (el personaje en el desierto, el lento avance de una desvencijada carreta) y el tiempo cinematográfico (el diálogo con un oscuro soldado, puede durar cinco minutos; una secuencia de acción, treinta segundos). "Reed..." es un film mexicano hasta la médula: tiene cementerios, trenes, tierra agrietada, perros vagabundos, procesiones, bailes, mezcal, juegos de naipes, desafíos, muerte, ocio, sombreros, tiros, carretas, choclos, harapos, refranes y árboles retorcidos. "Reed..." nació de las manos de un artista: Paul Leduc.

Sergio Wolf

II - Entrevista a Paul Leduc

PAUL LEDUC, realizador de FRIDA (recientemente premiada en los Festivales de La Habana y Montevideo). El realizador mejicano cuenta entre sus antecedentes la dirección de: REED, MEXICO INSURGENTE, HISTORIAS PROHIBIDAS DE PULGARCITO, entre otras. Durante la realización del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, efectuado entre el 23 de marzo y el 8 de abril de 1986, responde en forma exclusiva para CINE EN LA CULTURA ARGENTINA Y LATINOAMERICANA.

— ¿Cómo surge la idea de realizar "FRIDA"?

— La idea original era hacer un retrato de una mujer de esa época. Había intentado antes hacer una película sobre Tina Modotti, el guión lo hice con David Viñas, mientras estuvo Viñas en México. El guión se trabajó muy largamente, y de ahí salió un poco por obsesiones más la propuesta de un film totalmente mudo y en blanco y negro. Estuvimos a punto de iniciar el rodaje el 1º de setiembre de 1982. Era un día en que no se debía empezar nada en México, fue el día de la nacionalización de la banca, el informe López Portillo y la gran devaluación. Ya el mes anterior, México era un lío de rumores, de golpes de estado, especulaciones de todo tipo, entonces por razones económicas, uno de los productores se retiró y todo se paró.

Cuando estaba trabajando con David, sobre la historia de Tina Modotti, el personaje de Frida se nos atravesaba todo el tiempo, porque era la misma época, además el parecido de Ofelia Medina, la actriz que representaría a Tina, con Frida. Ofelia por su lado me había ablado de su interés por hacer un personaje tan apasionante. Era yo el que se resistía, porque no veía como contar la historia de Frida sin caer en un melodrama.

Un día en que Ofelia y yo debíamos hablar con otra gente, era un día en que había que probar el vestuario, todo sumamente atrasado, en esa ocasión cayó Viñas con algunas notas sobre Frida. Como la producción sobre Tina se paró, acabé leyendo las notas de David. Que verdaderamente eran notas muy dispersas basadas



en hechos reales y otras imaginadas. Principalmente su dispersión, que no constituía ni una estructura ni un guión, fue lo que, involuntariamente me dijo, coño! así es como hay que hacerlo, como notas sueltas.

Vifias se fue de México y no trabajé el guión con él, lo hice con José Joaquín Blanco. Todo el trabajo de resolver una película muda, mas la idea de estructura, hicieron que cuando empezamos a trabajar el guión de Frida, que ya no tenía nada que ver con las notas de Vifias, ni con el guión de Tina, fue relativamente fácil, porque ya había una idea de cómo hacerlo. De ahí, que al final hay un reconocimiento muy especial a David Vifias. El otro reconocimiento es para Carmen Parra. Es una amiga común que tenemos con Ofelia, que siempre insistía que había que hacer algo sobre Frida. Creo que sin esos dos obsesivos la película no se hubiera hecho.

— ¿Puede tomarse este filme como una biografía de Frida Kahlo?

José Joaquín Blanco es un historiador, y por lo tanto, poseía gran información sobre esa época. Por mi parte, siempre me había interesado esa época, al investigar sobre Tina Modotti, destacada fotógrafa, así que para Frida, no fue necesaria una investigación específicamente histórica. Algunos detalles fueron consultados con Lola Alvarez Bravo fotógrafa, también, amiga de Frida. En realidad partimos de la base que no íbamos a hacer una biografía. Pero sí queríamos respetar al personaje y que todo lo que se dijera tuviera una base real. Aunque se le dieran otros giros, principalmente hacia la metáfora, y de esa forma resolvimos prácticamente el guión, tratando de jugarlo como cartas abiertas. La primer escena en el Palacio de Bellas Artes vacío, el ataúd, llegan seis personajes, ponen la bandera del partido comunista con la hoz y el martillo. Quien conoce toda la biografía de Frida sabe que no fue así, sabe que ese vestíbulo de Bellas Artes estaba completamente lleno, eran miles y no cinco o seis militantes. Entonces hay aquí una escencia de la escena real, pero no es la escena real. Un poco todas las escenas están tratadas así.

— ¿Cómo reaccionó el público mexicano ante esta propuesta?

— Cuando realizábamos la película teníamos un chiste privado en el equipo y que era "ESTO NO LO VA A VER NADIE". Dadas las condiciones de distribución en México, dada la dificultad narrativa que estábamos planteando, la exigencia al espectador para comprender el relato, suponíamos que la película tendría un público muy limitado. Estamos muy sorprendidos de que lleve veintitantas semanas en cinco salas, a las cuales se agregará una sexta. Pienso que la exigencia al público, provocado por el tratamiento, ha sido tomado como una forma de respeto y ha respondido satisfactoriamente. Esto demuestra que el público está harto de que le tiren mierda por televisión y cine, de ver siempre basura, de ser tratado como basura. Yo esperaba que vaya gente la primer semana,

se estrenó en una sala enorme, donde tradicionalmente no se ve cine mexicano. Se corrió la voz y el público fue creciendo. Creo que el mexicano está redescubriendo la imagen de su país. Lo oí en los comentarios la sala y a la salida. Un cierto orgullo por la imagen nacional, que está hoy muy en crisis.

En México estamos viviendo la sensación que se hizo gráfica con el terremoto, de que el país se está cayendo a pedazos. No han dejado de suceder catástrofes de todo tipo: terremotos, las inversiones térmicas, la muerte de Rulfo, el robo del Museo de Antropología, las devaluaciones, la campaña internacional que muestra la enorme corrupción, como si no la hubiera en otros lugares. Hay en este momento un sentimiento que de pronto se está intentando recuperar, como un regreso a nuestras raíces, como ya le había pasado a Frida y a Diego Rivera en su época, creo que es una de las razones del éxito de esta película.

— Háblame de la forma de producción de Frida

— Se hizo en coproducción, por un lado la cooperativa de todos los técnicos y actores y por el otro lado un productor privado, Manuel Barbachano Ponce, que había estado retirado del cine durante cinco años y regresó para coproducir esta película. Todo fue muy bien durante el rodaje. Al tener la regrabación hecha, empezaron a surgir muchas diferencias, acabamos vendiendo nuestras partes para evitar que la película se paralizara, y ninguna de las dos partes se ponía de acuerdo.

Ahora la película es de Barbachano Ponce, la distribuye él. Le colocó un texto al principio que me parece indignante, de estupidez sublime. Lo escribió su hermano, parece una explicación para que se entienda la película. Me parece una falta de respeto al público, que ha sido comentada aquí y en San Francisco y en el mismo México. El texto no aporta nada para entender la película. También le dio un par de tijeretazos, le quitó una "Internacional", intentos de censura política. No quise hacer mas líos para no paralizar su difusión. No son cambios tan graves. La gente está por encima de ese "texto" y entiende la película perfectamente.

— ¿Por qué razones fue filmada "FRIDA" en 16 mm?

— Hay un problema sindical en México. En la sección directores, se abrió relativamente, y quizá podría haber entrado en esa sección. No lo he hecho porque me impedía trabajar como quiero trabajar. Sobre todo con gente muy concreta. El camarógrafo de la película no ha podido entrar a su sección. Tampoco el editor ni el sonidista. El nivel técnico es óptimo, habiendo sido filmada en 16 y ampliada a 35. Creo que nunca hubiera tenido ese nivel con los técnicos del sindicato, si hubiera filmado en 35. En general son una ola de viejitos que están ahí simplemente por viejitos. Y que no tienen calidad suficiente, conocimiento técnico suficiente, ni ganas de hacer bien las cosas. En caso era una producción de muy pocas

locaciones, pocos actores, sin maquillaje, salvo la ceja de Ofelia y el rostro de Trotzky. Todo se manejaba con un equipo reducido. Trabajar con el sindicato significa trabajar con veintitantos gentes inútiles para una filmación como ésta, subir los costos inutilmente. Las cosas que más me han interesado siempre las filmé en 16. Un poco por este problema sindical, pero además por que creo en el 16. Creo que el 16 ya te da prácticamente todo. La prueba creo que es Frida. Es una película que aún algunos técnicos no notaron que fue filmada en 16. — Después de FRIDA vino "COMO VES", ¿cuál es el tema en esta nueva obra?

— Se iba a llamar "HAMBRE COMO VES", pero no alcanzó el dinero ni para el hambre y quedó en "COMO VES". Originalmente era una coproducción entre el equipo que es básicamente el mismo de FRIDA, con una institución que nada tiene que ver con el cine, pero sí con los jóvenes, llamada CREA, y que el año pasado, por haber sido el Año Internacional de la Juventud, tenía la intención de producir una película que tuviera que ver con la juventud. Escribieron un guión basado en 17 textos adaptados al tiempo actual, de escritores de distintas generaciones de México, referidos a marginalidad urbana y general. El problema surge tres días antes de comenzar la filmación, el CREA comunica que únicamente aportaría la quinta parte de lo estipulado en el contrato y proponía posponer o cancelar. Nosotros decidimos arrancar de cualquier manera, pensábamos que de algún lado conseguiríamos el dinero. Conseguimos efectivamente, pero cuando teníamos un 70% del material filmado tuvimos que parar por falta de medios. Vino el terremoto, lo que cerró todas las posibilidades. Editamos el material. La película dejó de ser una historia colectiva. Mucho material no pudo utilizarse. Quedó una película de duración rara, que no me gusta demasiado, pero que tengo que ver con cierta distancia, porque no era lo que quería hacer, lo que termino saliendo.

Tiene un interés sobretodo local para los propios jóvenes marginados mejicanos (bandas, chavos band). El film tiene una línea argumental más o menos sencilla, yo diría plana, muy ilustrada con música de rock mejicano, del norte de la ciudad, un rock proletario, más bien lumpen, que va contando la historia.

Participaron músicos muy populares entre esos jóvenes, como TRI, Cecilia Tausen. La película está terminada desde diciembre. Probablemente sea ampliada a 35 mm.

— ¿Cómo surge la propuesta para realizar "HISTORIAS PROHIBIDAS DE PULGARCITO"?

— "HISTORIAS PROHIBIDAS DE PULGARCITO" surge de una propuesta salvadoreña, de lo que ahora es el FMLN, que en ese momento estaba constituyéndose, el frente unido. De hecho se constituyó durante la realización de la película. Acepté la propuesta pero no sabía si iba a filmar a El Salvador. En aquel

momento, en el exterior, se sabía muy poco sobre lo que estaba pasando en El Salvador. La idea era hacer una película que sirviera para diferentes fines. De ahí surge una estructura que la acerca un poco a lo que es un fichero. La versión original estaba armada en cuatro rollos de media hora cada uno. El primero daba una información general sobre El Salvador, el segundo daba un poco el lado de la derecha, el tercero la izquierda y organizaciones abiertas y el cuarto la guerrilla. Se podía, entonces escoger para una función de tipo agitativo, el cuarto rollo simplemente porque no se necesitaba otra información. Se podía también escoger el primero y hacer la combinación de dos rollos. Desgraciadamente esto no funcionó. La gente recibía la película completa y la pasaba completa. Se hace un poco larga y pesada al final.

La difusión de la película fue de dos tipos. Por un lado la distribuían los salvadoreños sin una coordinación muy clara. De pronto a alguien se le ocurría llevar a un país y resulta que allí alguien ya la había presentado. Con el tiempo tuvo una difusión más organizada, pero necesariamente menor, surgieron otras películas más actualizadas. Fue una película hecha para el momento que en ese sentido funcionó en general, bien.

— ¿Tiene vigencia aún?

— Fundamentalmente, sí. No estaban dadas las coyunturas en aquel momento. No es una película para explicar la coyuntura, sino más bien para explicar el proceso.

— ¿Porqué surge en nuestro continente la necesidad del documental-ficción?

— En América Latina estamos tan rodeados de una realidad tan fuerte, tan cinematográfica, en bruto, que a veces por sí misma se expresa simplemente con filmarla, pero a veces es insuficiente y para explicarla debemos recurrir a mecanismos de ficción. Y que tanto cuando estamos del lado de la ficción como del lado del documental estamos pensando que del otro lado de la barrera hay elementos de este género. Frecuentemente cuando filmo ficción busco documentalizar y cuando estoy realizando un documental busco no alterar éste para poner escenas de ficción, pero sí, por reflejo introduzco mecanismos de ficción, respetando siempre su realidad documental. Esta mezcla lleva al espectador a repensar la realidad, en la medida que no la está viendo en bruto, la está viendo ficcionada, entendiendo la ficción como alteración, como invención, como una manera de abordaje. En mi caso como en el de varios no sabemos si realmente somos documentalistas o cineastas de ficción porque participamos de ambos géneros por razones de oficio. Porque así es la vida, a veces queremos realizar un film de ficción y lo único que podemos es un documental o al revés y entonces adaptamos los proyectos. Es como sacar cine de las piedras.

reportaje de Víctor Benítez