

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTRE LA PREOCUPACIÓN EXISTENCIAL Y EL CINE SOCIAL

LA OBRA DE LEOBARDO LÓPEZ ARRETCHE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

ISRAEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

ASESOR: ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Ernestina, Johan, Adriana y Alejandra

Los amaré siempre

GRACIAS...

Dice Guilles Deleuze que una obra tiene autor por puro formalismo. Todo lo que uno hace no es más que la suma de todo lo que ha visto, ha leído, ha sentido. Utilizando el nivel más básico de esta expresión, he de decir que mi tesis no es más que la suma de lo que para ella aportaron varias personas. Es por ello que, en cada caso, un fraternal abrazo se vuelve indispensable.

El primero, por supuesto, va para mi asesor, maestro y amigo Álvaro Vázquez, quien me enseñó que, sólo cuando se le sabe leer, una imagen dice más que mil palabras, y quien con franciscana paciencia esperó la terminación de este trabajo que se formó con la velocidad de las estalactitas. Uno más va para mis sinodales, a quienes agradezco la lectura y comentarios hechos a mi trabajo. Otro para Arístides Coen por abrir para esta investigación, con sinceridad y siempre amable, un difícil baúl de los recuerdos. Uno es para Ángel Martínez, Mario Tovar y Antonia Rojas, de la Filmoteca de la UNAM, que siempre están dispuestos a ayudar. Va otro para mi compadre y maestro *Panter*, por creer en mi proyecto y ayudarme a realizarlo. Finalmente, uno más para Federico Weingartshofer, Ramón Aupart y Manuel González Casanova, piezas fundamentales, no sólo de esta tesis, sino de la historia del cine mexicano.

Pero este trabajo es sencillamente la culminación de una etapa de mi vida, que no hubiera sido posible sin las maravillosas personas que encontré en mi camino, a quienes también ofrezco sincero abrazo.

Primero que nada va uno para José Rubén: porque sin tu invaluable amistad, tu desinteresado apoyo y tu consejo sabio —dentro y fuera del aula—, nada, de verdad nada, hubiese sido posible. Va otro para mi querida Jazmín, mi camarógrafa estrella: por tu paciencia, por tu apoyo, por tu aliento, por tu amor. Uno fuerte para mis hermanos

Chos y Mike... sin palabras. Uno con brazos largos como la distancia para Juncia, por el cariño y por compartir conmigo nuestras dos grandes pasiones. Uno tardío para mis compas del CH de la prepa 2, porque con ustedes aprendí que siempre es más hermoso y más digno dejar el *yo* y recordar el *nosotros*: que nuestro corazón nunca deje de latir a la izquierda. Uno de complicidad para mis amigos de carrera, por aferrarse como yo en cultivar esta disciplina: y si nos morimos de hambre, nos moriremos felices... y humanistas. Un académico abrazo a mis maestros de la H. Facultad de Filosofía y Letras, especialmente a mi maestra Carmen Luna, modelo de la dedicación y excelencia de nuestros profesores universitarios. Por último, pero principalmente, un abrazo en abstracto, de enorme gratitud, para la Universidad Nacional Autónoma de México, que desde hace muchos años ha sido, en todos los sentidos, mi casa.

La devoción por el pasado es una de las formas
más desastrosas del amor no correspondido.

Susan Sontag

ÍNDICE

Introducción.	6
LA CRISIS DEL CINE MEXICANO EN LOS AÑOS SESENTA.	14
EL CINE INDEPENDIENTE Y LA PREOCUPACIÓN EXISTENCIAL.	26
LEOBARDO LÓPEZ ARRETCHE. ENTRE LO EXISTENCIAL Y LO SOCIAL	51
CONCLUSIONES.	89
FUENTES.	92

ENTREVISTAS

Arístides Coen.	101
Federico Weingartshofer.	111
Manuel González Casanova.	129
Ramón Aupart.	142

INTRODUCCIÓN

No conozco autor que haya logrado hacer una obra que no sea autorreferencial. Tampoco sé en qué grado esta tesis lo sea, pero indudablemente surge del cuestionamiento personal sobre aquel oscuro momento en que la juventud dejó de preguntarse sobre su lugar en el mundo de manera individual y comenzó a hacerlo de forma colectiva.

¿Por qué el cine y la historia juntas en una obra histórica? En un inicio simple y sencillamente porque es lo que más me gusta en la vida. Pero además de eso, me ha movido la creencia, convertida en convicción, de que la historia, y sobre todo la historia contemporánea ha de hacerse con la imagen en la mano; la afirmación de que es posible para el historiador utilizar la imagen como una fuente y como un objeto de estudio, y no sólo como una ilustración. Esta convicción parte de la idea de que, aplicando las herramientas teórico-metodológicas adecuadas, el historiador puede analizar y utilizar los productos visuales (y audiovisuales) en la investigación histórica.

La relación entre historia y cine, paradójicamente, es un campo poco visitado por los historiadores mexicanos, quienes, ya sea por la poca costumbre que se tiene dentro de la disciplina en la utilización de fuentes audiovisuales, o por la reticencia que existe entre nosotros a acercarnos a periodos de la historia relativamente cercanos, hemos dejado este campo en manos de comunicólogos o críticos de cine cuya labor, justo es decirlo, ha sido enriquecedora. Sin embargo, creo que la visión e interpretación que un historiador, capaz de realizar las conexiones texto-contexto, puede dar de este tipo de producciones es fundamental en la escritura, siempre constante, de la historia cultural del México contemporáneo.

Dentro de este contexto, creo que el análisis de la obra de Leobardo López es primordial para explicar las profundas transformaciones que sufrió el cine mexicano durante la década de los sesenta. Aunque este periodo del cine nacional ha sido ya revisado por las grandes figuras de la crítica e historia del cine, el acercamiento al cine universitario desde una perspectiva histórica es todavía inexistente. La figura de Leobardo López, prácticamente desconocida.

Por ello, en este trabajo pretendemos aportar un poco de luz sobre dos aspectos fundamentales: por un lado, sobre la manera en que se dio en México el nacimiento de un cine que podemos llamar “de conciencia social”, analizando la trascendencia e importancia que tuvo en México el nacimiento del cine universitario en la década de los sesenta; por el otro, averiguar si la obra de Leobardo López puede verse como un ejemplo del nacimiento de este tipo de cine.

Este trabajo pasó por varias etapas que sería ocioso reseñar. Baste decir que para realizar este estudio, y la mencionada relación texto-autor-contexto, fue necesario recurrir a la retroalimentación que pudiera darse entre distintos tipos de fuentes. El cuidadoso análisis que se debe hacer de las obras tiene que estar siempre sustentado en las fuentes. No vale de nada hacer castillos en el aire. Además, debido a que gran parte de la reconstrucción biográfica y contextual no podía hacerse con base en ningún documento, porque simple y sencillamente no existen, fue necesario y enriquecedor recurrir a la memoria, beneplácito y tiempo de los propios protagonistas. De esta forma, donde una fuente callaba otra podía contribuir a contestar nuestras preguntas. Bien decía mi amiga Juncia en su tesis: “El historiador no elige entre fuentes ‘tradicionales’ y ‘no tradicionales’. Simple y sencillamente usa las que tiene la mano.”

Para concluir esta parte sólo falta decir que el presente trabajo se expone en varias partes: primero presentamos la situación en que se encontraba el cine mexicano

en la década de los sesenta; después , nos adentramos en lo que hemos llamado el cine existencial y su contexto de producción; con estos antecedentes, presentamos, a través de la obra de Leobardo, los resultados a que llegamos en nuestra búsqueda de la transición hacia la conciencia social; finalmente, antes de cerrar la obra nos aventuramos con algunas conclusiones. Dado el carácter y la dificultad que tendría el lector para dirigirse a las referencias orales, al final de este trabajo transcribimos las entrevistas realizadas para que su consulta sea accesible y, también, como diría Heródoto, para que con el tiempo no se pierda la valiosa memoria de estas personas.

Antes de iniciar con nuestro relato vale incluir en este apartado una pequeña exposición teórica para mostrar los caminos que hemos seguido para poder analizar nuestras películas y lograr establecer y entender la compleja relación entre cine e historia.

LA HISTORIA CULTURAL Y EL CINE

Hacer historia contemporánea es arriesgado. Hacer historia del cine lo es aún más. Hacer historia sobre el cine mexicano de los años sesenta es casi una afrenta. Para la mayor parte de la academia, el trabajo que se tiene entre manos no puede ser una obra historiográfica hecha con rigor. El cine y los años sesenta son cosas de comunicólogos, de sociólogos o de críticos; “tú espérate a que pasen los cincuenta años”.

Estas opiniones no son gratuitas. La aceptación de la imagen-movimiento en el terreno de Clío ha sido lenta y difícil, pues el acercarse al cine como fuente para el conocimiento de los hombres del pasado conlleva una serie de problemas específicos. Sin embargo, al constituir al cine como una fuente, el historiador debe estar consiente de

las características internas y externas de ésta, así como de que, al acercarse a la fuente cinematográfica se enfrentará a dificultades que sólo podrá sortear si ha elegido un método adecuado para afrontar el problema planteado. Decía Marc Ferro que el historiador, dependiendo la índole de su misión, elige un determinado conjunto de fuentes y adopta, asimismo, un método específico, “los cambiará como el combatiente que cambia de arma cuando las que usaba hasta entonces hayan perdido eficacia”.¹

Sin embargo, siempre he creído que, aunque el eclecticismo teórico es una posibilidad válida para investigación historiográfica, el historiador está en la obligación de definir, delimitar y conceptualizar su objeto de estudio, así como la forma o el camino que ha tomado para poder abordarlo. Para poder investigar hay que tomar posición, saber desde dónde se está hablando y qué consecuencias conlleva el usar estas o aquellas armas.

En esta investigación la tarea no resultó fácil. ¿Qué es lo que aquí presento? ¿Acaso un estudio de microhistoria social, o un trabajo de historia de las mentalidades? ¿Quizá una tesis de historia social del arte? Yo prefiero conceptualizar este texto como un trabajo de historia cultural. Un concepto demasiado amplio, es cierto, pero precisamente por amplio nos sirve como punto de partida para comenzar a deslindar, a establecer límites, a poner mojones.

La historia cultural es la historia de las representaciones pero también la historia de las prácticas. Utilizo pues el concepto de historia cultural —tomando la idea de Roger Chartier— para definir el estudio de las representaciones colectivas del mundo social, de las diferentes formas a través de las cuales los individuos perciben y comprenden su sociedad. Se trata de observar cómo los sujetos sociales construyen una

¹ Marc Ferro, *Cine e historia*, trad. Joseph Elías, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 21.

representación de ellos mismos basándose en la interpretación de su relación con el mundo.²

Así pues, el objeto de esta tesis reside en la tensión que se genera entre la capacidad inventiva de los individuos y los constreñimientos que a éste le impone la sociedad concreta en la que se desarrolla y que limita lo que le es posible pensar y, sobre todo, enunciar.³

Pero la historia cultural, como yo la entiendo y como aquí la presento, no se ciñe a los postulados de la historia de la ideas. El historiador de las ideas investiga la filiación del pensamiento formal de los filósofos, el desarrollo de los planteamientos ontológicos, epistemológicos, estéticos, morales, etcétera, de las autoridades del mundo intelectual. La historia cultural estudia la manera en que la gente común entiende el mundo, la forma como organiza la realidad y el modo en que la expresa en sus obras.⁴

De esta forma, al acercarnos en esta tesis a la obra de Leobardo López y a otras obras cinematográficas del México de los años sesenta, pretendemos hacer un estudio histórico de esta manifestación cultural, producida en el seno de la sociedad y determinada por sus condiciones sociopolíticas y culturales de producción.

Pero las obras, además de estar inscritas en un orden social determinado, están estructuradas en cierta forma de enunciación propia. No todas las fuentes se pueden analizar bajo los mismos criterios. En el caso de las obras cinematográficas esto es muy claro. Para poder establecer las relaciones de texto/contexto necesarias en la historia cultural es necesario tratar de descifrar las formas y contenidos de las obras, es decir, un viaje por los terrenos del análisis cinematográfico se hace completamente necesario.

² Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Caludia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2005, 276 p., p. 1.

³ *Ibidem*, p. X.

⁴ Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*, traducción de Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 272 p., p. 11.

Un film, casi sobra decirlo, puede ser analizado desde distintos enfoques. En el presente trabajo se plantea la idea del film como un objeto del lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, el film como un texto. Es decir, se pretende el análisis textual del film.

Al decir que pretendo el análisis del film como un texto, debo aclarar que concibo el texto como un objeto lingüístico unitario, limitado (que no cerrado) y comunicativo, es decir como el resultado de un proceso de producción; y no, como también se ha planteado, como un lugar de producción lingüística, y en consecuencia un lugar abierto, disperso y múltiple. Es decir que al considerar al cine como un texto, se le considera como un conjunto ordenado de signos dedicado a construir “otro” mundo, y a la vez a establecer una interacción entre destinador y destinatario.

Tratando de evitar la descripción excesivamente farragosa del método de análisis del film, baste decir que éste se concibe como un conjunto de operaciones consistentes en la descomposición y sucesiva recomposición del objeto con el fin de identificar sus principios de construcción y funcionamiento.⁵

En términos generales podemos decir que en la etapa de la descomposición se divide a su vez en dos planos: primero se debe dar la división de la linealidad textual impuesta por el autor, es decir se debe hacer la subdivisión del objeto en sus distintas partes y la recesión sumaria de los elementos observados;⁶ en segundo lugar se debe hacer lo que se ha dado en llamar la “descomposición del espesor”, consistente en quebrar la compacticidad del film y en examinar los diversos estratos que lo componen.

⁵ Para una exposición más detallada del método de descomposición y recomposición del texto fílmico véase Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Editorial Paidós, 1990 (Instrumentos Paidós, 6).

⁶ Cabe aquí aclarar que, en el caso de la utilización del cine como fuente, es incorrecto pensar que éste pierde parte de su utilidad por el simple hecho de no ser visto dentro de una sala cinematográfica en condiciones similares a las de su proyección original, argumento que responde a un empirismo por demás rebasado. De hecho, dada la naturaleza del discurso fílmico, donde existe una linealidad impuesta en la etapa de creación y que es imposible de ser rota en una sala de proyección, es la posibilidad de poder sacar, cambiar de formato y descomponer y manipular la obra, lo que ayuda al investigador en su tarea de análisis.

Una vez dividido el film en episodio, secuencias, etcétera, se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes.

Por otro lado, al entender el film como un texto, se asume que éste está articulado dentro de un lenguaje, es decir, dentro de un dispositivo que permite otorgar significado a objetos y textos.⁷ Así, para poder acercarnos a la búsqueda de los signos en el cine, la tarea consiste en buscar los significados en los significantes, así como las relaciones entre estos y los referentes sociales que les dan origen.

Sin embargo, y esto es verdad de Pero Grullo, para poder tomar al cine como una fuente para la historia cultural del hombre es indispensable tomar en cuenta, además de la especificidad de sus formas de expresión, sus condiciones de producción, sus formas de comercialización,⁸ etcétera. Descifrar las reglas que gobiernan las prácticas de interacción y representación de los sujetos es una condición necesaria para la comprensión de la representación de dichas prácticas. Esta premisa, aunque parezca contradictoria, no lo es. El análisis circular, de ida y vuelta, resulta la clave de este tipo de estudios. Es espíritu de la época, además de explicar las producciones particulares, necesita ser explicado por éstas. Es decir, resulta obligatorio, aunque suene repetitivo, no perder de vista las relaciones texto-contexto.

El cine, efectivamente, tiene una estructura interna, pero descubrirla no nos servirá de nada si no la leemos a la luz de los acontecimientos históricos. Finalmente, creo que, al entender el cine como un producto narrativo, asumimos que es consecuencia de un ciclo específico de producción dado de igual forma como

⁷ La inserción del cine dentro de la categoría del lenguaje, sin embargo, no ha sido aceptada por todo el mundo; Jean Mitry se opone claramente a esta idea argumentando que el cine, a pesar de ser un medio capaz de otorgar significado a objetos, carece de una semántica y una sintáctica definida y convencional (punto discutible) por lo que debe ser entendido más como un discurso que como un lenguaje. Nosotros nos acercamos, sin embargo, a la posición y definición hecha por Casetti, Metz y Eco que ven en el cine un sistema capaz de expresar sentimientos o ideas, y que permite comunicar, a través de una estructuración de objetos semánticos, informaciones intencionales, es decir un lenguaje. Para esta controversia véase Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, trad. Mar Linares García, Madrid, Akal/Comunicación, 168 p.

⁸ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 20

consecuencia de una red de relaciones sociales compleja. Creo, pues, que la interpretación cinematográfica, aplicada con el rigor correspondiente, puede ayudar al historiador a tener acceso a nuevas fuentes del conocimiento histórico, teniendo en cuenta las conexiones indisolubles entre estructura y superestructura dentro del complejo social del que el cine no es más que una manifestación. Con esto anotado, vayamos ya a nuestra investigación.

LA CRISIS DEL CINE MEXICANO EN LOS AÑOS SESENTA

LAS RAÍCES DE LA CRISIS

Para poder entender la forma en que funcionaba la industria fílmica mexicana en la década de los sesenta, es necesario hacer un breve recorrido por los años en que se origina y consolida. Esto, con el único fin de explicar más claramente las complicaciones a las que el cine nacional se enfrentará durante el periodo que más nos interesa en este trabajo. Los hilos con los que se teje la historia del cine mexicano son vastos; aquí sólo abordaremos los aspectos sustanciales.

No hay duda: la década de los cuarenta marcó al cine mexicano. Durante estos años, los de mayor éxito en la historia de la cinematografía nacional, se establecieron parámetros y estructuras que deben comprenderse para explicar el desarrollo de esta industria en las décadas posteriores. Más de uno coincide en que, después del origen mítico del cine industrial con *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), comienza a articularse en México un sistema industrial que determinará los mecanismos de producción del cine mexicano. Es precisamente en 1936 cuando se consolida la Asociación de Productores Cinematográficos de México, pieza fundamental de nuestra historia.

Echada a andar la industria, aparece un segundo elemento: el 3 de marzo de 1945 se funda el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) (fiel afiliado a la Confederación de Trabajadores de México), el cual se divide en seis secciones: actores, autores y adaptadores, directores, compositores, filarmónicos, y técnicos y manuales. Cada sección, con relativa autonomía de las restantes, tenía en sus

manos la decisión del ingreso de nuevos miembros de acuerdo a los requisitos que considerara convenientes.

Casi desde sus inicios, motivada por deferencias internas, el STIC sufre una ruptura y de su escisión surge el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Por ley queda estipulado que el STIC no podrá participar en la producción de largometrajes, quedando posibilitado únicamente para realizar cortos y noticieros cinematográficos, aunque queda en sus manos la nada despreciable etapa de distribución.

Para asegurar el financiamiento de las películas y la marcha constante de la industria, en 1942 se comienza a generar una institución que en 1947 queda consolidada bajo el nombre de Banco Nacional Cinematográfico. Fundado y sostenido principalmente con capital del Estado,¹ al Banco se le da la labor de apoyar el área de producción de la creciente industria.

Finalmente, para completar el mapa, hay un elemento que es clave en la historia del cine mexicano: las distribuidoras. En este rubro el apellido Jenkins lo resume todo. Este monopolio de exhibición del cine nacional es prácticamente el único durante varias décadas. Además, el resto de las exhibidoras estaban asociadas al monopolio Jenkins. Esta situación, lo veremos más adelante, será importante en el camino que tomará el cine mexicano en años posteriores.

Con los elementos aquí expuestos vemos que, de la década de los cuarenta, el cine mexicano sale aparentemente como un todo organizado que ha asegurado su existencia y su triunfo. Debido a su capacidad para captar divisas, la industria fílmica

¹ Autores como García Riera o Ayala Blanco coinciden en que el capital estatal era el principal sostén del Banco. Sin embargo, Gustavo García sostiene que la mayor parte del capital era privado, lo que es poco probable. Además, la creación de Banco se dan casi a la par de la fundación de Películas Nacionales, distribuidora gubernamental encargada de promover las películas patrocinadas por el Banco. Gustavo García, “La década perdida: el cine mexicano en los cincuenta”, en Gustavo García (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001, p. 189.

mexicana se convierte en una de las cinco más importantes del país y logra consolidarse, debido a la situación de la industria estadounidense causada por los avatares bélicos y al apoyo que de ésta recibió la mexicana, como la cinematografía más poderosa de América Latina.² Sin embargo, aunque se pensó que el éxito estaba permanentemente asegurado, la suerte sería otra.

LOS INICIOS DE LA CRISIS

Apenas entrando a la década de los cincuenta, la industria empieza a dar signos de la inminente crisis. Pero de ningún modo se puede hablar de una crisis de producción. Durante la década de los cincuenta, el promedio anual de producción de películas del cine nacional es de 98.³ Sin embargo, el auge cuantitativo del cine mexicano era probablemente su más profundo cáncer. Para la década de los cincuenta la industria ha crecido tanto que comienza a tener dificultades para mantenerse a ella misma; necesita cada vez más asegurar su permanencia y la cautividad de su público.

Así, ya para la década de los cincuenta, el cine mexicano ha encontrado la fórmula para la sobrevivencia de la gran industria: la producción de películas de bajo costo, de preferencia de temas urbano-arrabaleros, cuyo principal representante sería, para esta década, Juan Bustillo Oro, y cuyos antecedentes pueden verse en las obras de Alejandro Galindo (*Hay lugar para... dos*, *Una familia de tantas* y *Esquina bajan*, todas

² Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 35

³ *Ibidem*, p. 40.

de 1948) e Ismael Rodríguez (*Nosotros lo pobres*, de 1947 y *Ustedes los ricos*, de 1948).⁴

Este sistema, junto con otros factores que veremos adelante, comenzó a reflejarse en un constante descenso de la calidad de las películas nacionales. Jorge Ayala Blanco escribió en 1968:

La avalancha empieza a formarse. Todo ayuda a ello. Estamos en el sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida la burguesía industrial, después de su brillante principio en el periodo precedente. Pero la industria cinematográfica va a contracorriente [...] Productores, argumentistas y directores empiezan a ser meros empleados de un inconcebible mecanismo basado en tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal. El lento progreso del cine se detiene y el organismo genera las úlceras de su destrucción.

Es el principio del fin. Incluso los géneros más deleznable, como la comedia ranchera, encuentran la forma de avanzar en su degradación [...] Es el desastre artístico más vergonzoso que cinematografía alguna haya padecido.⁵

Podrán parecer excesivas las palabras del más polémico crítico del cine nacional, pero lo cierto es que durante la década de los cincuenta los presupuestos de las películas se fueron disminuyendo cada vez más. La producción aumentaba, los tiempos de cada película se recortaban y su calidad también. Se entra de lleno a la etapa en que la industria producía, en palabras de Gutierre Tibón, “un chorro de churros de charros”.⁶

Esta situación, aunada a la reactivación de la cinematografía estadounidense y la transformación de la sociedad mexicana con el crecimiento de las clases medias,

⁴ Los mismo títulos de las cintas de Bustillo Oro nos dan una idea del tipo de cine que se empezó a producir: *Casa de vecindad* (1950) *Acá las tortas* (1951), *Donde las dan las toman* (1957), etc. Además, obviamente no fue su único exponente; otros directores realizaron obras como *Dancing (Salón de baile)* (Miguel Morayta, 1951) *Baile mi rey* (Roberto Rodríguez, 1951), *Barrio Bajo* (Fernando Méndez, 1950), *Cabaret trágico* (Alfonso Corona Blake, 1957), entre muchísimas más.

⁵ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, p. 209-210

⁶ Citado en Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 38.

comenzó a generar un verdadero gran problema para la industria: empezó a perder sus mercados. Esto lo veremos a continuación.

LA CRISIS DE LOS SESENTA

Al salir de los cincuenta, el cine mexicano se encuentra muy maltrecho. Las clases medias, nacionales y latinoamericanas, prácticamente se habían perdido como público. La producción era cada vez más apresurada y estaba dirigida al público de menores recursos. A esto se suma la naciente batalla contra la televisión. Además, la censura (tema fundamental en esta década y la siguiente) la apatía y el cálculo mercantil generaban un cine que giraba en torno al mito de la edad de oro, a la que se negaba dejar atrás.⁷

Al iniciarse el sexenio de López Mateos y, después, con la entrada en la década de los sesenta, la industria cinematográfica mexicana se declara oficialmente en crisis. Esta vez no sólo nos referimos a una crisis de calidad. El promedio de producción de películas en esta década bajó a, aproximadamente, cincuenta por año. Aunque el cine mexicano siguió ocupando un lugar importante dentro de los principales productos de exportación (tenía el lugar 16), la pérdida de varios mercados latinoamericanos ocasionó que los ingresos extranjeros por exhibición fueran en constante descenso.⁸ En síntesis, a la ya existente crisis de calidad, se suma la crisis económica. Esto generará un círculo vicioso que llevará al cine industrial mexicano, según sus críticos, a la peor etapa hasta entonces vista.

⁷ Gustavo García, *op. cit.*, p. 205. De hecho, Gustavo García afirma que es en esta década cuando el cine pierde la batalla contra la televisión, incluso empieza a nutrirse de ella.

⁸ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 17-40 y 90-91.

La culpa

Al declararse la industria en crisis, fue inevitable comenzar a buscar culpables. La mayoría de los sectores coinciden en señalar a un hombre: el productor. Esto resulta más o menos lógico. El productor de cine (miembro indiscutible de la Asociación de Productores) era el principio y fin de todas las cosas, era dueño así de la inversión como de la imaginación cinematográfica gracias a que se encontraban en sus manos casi todos los hilos que tejían la vida del cine nacional: tenía acciones tanto en los estudios de cine como en las compañías distribuidoras de películas.⁹

Veamos como funcionaba todo. Las películas que pretendían recibir financiamiento eran seleccionadas en una junta del Consejo Consultivo de las distribuidoras, en donde estaban representados mayoritariamente los productores. Las películas que allí se seleccionaban, previa proposición de los anticipos a otorgar por parte de los gerentes de las distribuidoras, pasaban a consideración de la Comisión de Financiamiento del Banco Cinematográfico que, casi sobra decirlo, estaba integrada principalmente por los propios productores. Las películas aprobadas y con el anticipo recomendado, recibían el crédito del Banco a través de la comisión de operaciones, abriéndose entonces los créditos necesarios.

En resumen, era clara y evidente la participación del productor en todo el mecanismo del otorgamiento de créditos oficiales. Siendo el productor juez y parte en esta concesión, era obvio que antepusiera su propio interés de productor, y la necesidad de recuperar minimamente la inversión, a una posible apuesta por un cine que, aunque arriesgase la inversión, pretendiera un incremento en la calidad. Además, este sistema, que privó durante toda la década, ayudó a crear un grupo privilegiado de productores

⁹ Jorge Ayala Blanco, "El cine mexicano en la encrucijada", en Gustavo García, *op. cit.*, p. 281-283.

formado por 5 ó 6 de los más importantes, que eran quienes en realidad dictaban muchos de los lineamientos del Banco y del cine nacional.¹⁰

Además de esto, la producción de cine industrial en nuestro país se encontraba más que viciada. Sabemos, por la cantidad de referencias en las fuentes, que existían prácticas que impedían que el cine nacional se pudiera recapitalizar. Existía, por ejemplo, la práctica corriente de la inflación de los presupuestos para las películas. Además, generalmente se firmaban contratos con artistas y trabajadores por sueldos que no eran los que realmente se otorgaban, de manera que quedara plasmado que tanto la inversión del productor, como la del Banco eran utilizadas, cuando, en general, la primera nunca se arriesgaba.¹¹

En el Banco esto no era ningún secreto. Heuer, en la obra que escribió al dejar la dirección del Banco, decía que parte de la reactivación de la industria “radicaría también en superar prácticas corrientes de inflación de presupuestos, ciñéndose por tanto a presentar presupuestos apegados a los requerimientos reales”.¹²

Sin embargo, sería iluso pretender explicar la crisis del cine mexicano solamente con relación a los deseos e intereses de un pequeño grupo de productores. Según creo, el resto de los sectores de la industria participaron de igual modo para llevar a ésta a la situación en la que se encontraba. Los directores fueron, sin lugar a dudas, un factor determinante.

¹⁰ Heuer, *op. cit.*, p 183-184.

¹¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 18 v. Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Conaculta/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, t. 11, p. 12. En este tomo, como en el siguiente, García Riera hace una magnífica recopilación de textos publicados en revistas de la época, en donde se menciona una y otra vez, la desconfianza que se tenía hacia los productores, pues se sabía de este tipo de prácticas. También Ayala Blanco, en su peculiar estilo, nos dice que este tipo de trampas era uno de los principales problemas del cine: “te pago quince, pero me firmas por cincuenta”. *op. cit.*, 2001, p. 282.

¹² Heuer, *op. cit.*, p. 80

Los directores

Como apuntamos arriba, después de la creación del STPC cada una de las secciones que lo componían quedó en libertad de decidir los mecanismos de ingreso de nuevos miembros. En la sección de directores esto resultó más que perjudicial. Dejemos que los números hablen. En los primeros siete años de auge industrial del cine mexicano (1938-1944) debutaron 69 directores. A partir de la creación del STPC y hasta la década de los sesenta, el promedio de debutantes apenas llega a un director por año. Además, de los diez y siete directores que debutaron en los catorce años posteriores a la creación del sindicato, cinco llegaron del extranjero con experiencia previa,¹³ así que en México sólo se formaron doce. La sección de directores cerró sus filas desde muy temprano.

Si vemos esto tomando en cuenta que la producción de películas había ido en aumento durante la década de los cincuenta, se comprende por qué, al llegar a 1960, el promedio de películas dirigidas en un año por cada director era de tres por cabeza. Era lógico que sin el debut de un mayor número de directores anualmente, la calidad de las películas no podría elevarse.

En la sección de directores del STPC se estipuló que podía entrar en ella cualquiera que hubiese dirigido una película cuyo rodaje hubiera durado más de cinco semanas. Esto parecía risible, pues era claro que, dadas las condiciones de la industria, ningún productor se arriesgaría a contratar algún director que no garantizara la repetición de la fórmula con que sobrevivía el cine nacional, así como tampoco estaban dispuestos a pagarle a este director una filmación de cinco semanas.

Esta situación se agravó durante la primera mitad de la década de los sesenta, ya que al descender el número de películas realizadas anualmente, la sección de directores

¹³ Luis Buñuel, Oscar "Tito" Davison, Luis César Amadori, Tulio Demicheli y Carlos Velo. *Vid.* Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes/Cineteca Nacional, 2000, p. 46, 96, 169, 205 y 631.

lógicamente fue más reacia a incorporar nuevos miembros. El lema era “entre menos burros, más olotes”.

Julio Bracho, uno de los más fuertes representantes de la vieja escuela, se defendía de sus acusadores argumentado, en el artículo titulado “Los burros jóvenes quieren sus olotes”, publicado en *México en la cultura* (28, 09, 1959), lo siguiente:

[...] no olviden los burros jóvenes que más sabe el diablo por viejo que por diablo. Y este de la sabiduría es asunto más importante del que suponen los jóvenes burros.

Y saco a relucir el refrán porque, en realidad, ellos no ostentan en su rebuzno otro valor visible —aunque lo tengan— que el de su juventud [...] Con esa dialéctica —¿qué otra pueden rebuznar?— aplicada a cualquier orden de la vida habría que gritar:

—¡Que ya no pinten los viejos burros pintores Atl, Sequeiros, Tamayo, O’Gorman [...]!¹⁴

La historia de la plástica mexicana y la generación de la ruptura se encargarían, en cierta forma, de darle gusto a Julio Bracho. Sin embargo, más allá de eso, lo que importa destacar aquí es la clara y manifiesta oposición del círculo de directores, a permitir la entrada en la industria a nuevos creadores. El necesario relevo generacional estaba imposibilitado el desarrollo de la industria. Los nuevos directores deberían surgir en otro lado.

De esta forma, hemos podido dibujar un mapa de la problemática del cine mexicano en la década de los sesenta. Queda claro que la crisis económica y la crisis estética se correspondían la una a la otra. Además, este estancamiento estaba sostenido en un proceso de producción donde la expresión individual de los cineastas difícilmente tenía lugar. Mientras en países como Francia o Italia, como veremos más adelante, se potenciaba un “cine de autor”, en México se continuaba por los caminos de la fórmula que garantizara la recuperación de la inversión y el mantenimiento del sistema.

¹⁴ Publicado en García Riera, *op. cit.*, t. 10, p. 15

Productores, directores, distribuidores y exhibidores, estaban muy poco interesados en mejorar la situación.

Se argumentaba que, con la producción de películas fuera de los parámetros establecidos, la recuperación de la inversión era muy improbable. La producción, y el éxito en taquillas de obras realizadas por la Cinematográfica Marte, como *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), se encargaron, hasta cierto punto, de poner en duda ese argumento.

Sin embargo, lo que intentamos plantear aquí son las razones por las cuales los cineastas que a continuación analizaremos no surgen dentro de la industria. No estamos afirmando, pues sería absurdo, que las obras experimentales surgidas en la escena independiente serían la salvación del cine mexicano. La historia misma nos ha demostrado que no fue así. La mayoría de las películas que veremos a continuación, cuando pudieron llegar a las salas de exhibición no fueron ningún éxito rotundo y, por supuesto, no eran las obras que las masas estaban esperando. Tampoco, como muchos argumentaban, era el problema de un solo hombre, ya fuese el productor o el director. La crisis económica y la crisis estética del cine nacional generaban una relación de producción en la que todos los elementos participantes (productores, directores, trabajadores, distribuidores y exhibidores) tenían su dosis de responsabilidad. Además no deben dejarse de lado las condición externas que atacaban la viabilidad de la industria cinematográfica mexicana.

Por lo dicho anteriormente una cosa estaba clara: la verdadera renovación estética del cine mexicano, que no la solución a la crisis, debía venir desde fuera de la industria. Sí, como todo mundo afirmaba, se necesitaban nuevos productores, pues eran estos, probablemente, el principal problema; pero también se requería el necesario relevo generacional en la sección de directores. Un relevo que, como veremos más adelante, se estaba dando en las principales cinematografías a nivel mundial, pero que

en México se contenía con fuerza. Todos estos sectores serán renovados en ámbitos externos a la industria, como se mostrará en el siguiente capítulo.

EL CINE INDEPENDIENTE Y
LA PREOCUPACIÓN EXISTENCIAL

... quiero decir que Oliveira es patológicamente sensible
a la imposición de lo que lo rodea,
del mundo en que se vive, de lo que le ha tocado en suerte,
para decirlo amablemente.
En una palabra, le revienta la circunstancia.
Más brevemente, le duele el mundo.

Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963

El cine independiente mexicano surgió en la década de los cincuenta y se desarrolló y consolidó en la de los sesenta. Sin embargo, el nacimiento, y sobre todo el fortalecimiento de este tipo de cinematografía en nuestro país, responden a un movimiento de carácter mundial que a continuación desarrollaremos brevemente.

LA REVOLUCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LOS AÑOS SESENTA

En los años sesenta, a la par de los grandes hechos que conmovieron al mundo,¹ se experimentaron dos revoluciones: una social y otra cultural. La primera se manifestó en hechos como la desaparición del campesinado y el surgimiento de nuevos grupos sociales de importancia como los jóvenes o las mujeres; la segunda, en los cambios de concepción sobre aspectos como la familia, el matrimonio, la patria y el mundo, el amor, la sexualidad (el cuerpo), la política, la autoridad, la revolución, la juventud, el

¹ Hablamos, nada más y nada menos, de la década que nació con el Sputnik, la revolución cubana o el despertar de África; que gestó en sus entrañas el descubrimiento del mecanismo genético y los contraceptivos; que tembló de miedo ante su posible final con la crisis de los misiles; que observó y criticó la mítica guerra de Vietnam; que se estremeció con la agitación estudiantil en Francia y México, o la rebelión antisoviética en Praga; y que concluyó, simplemente, con la llegada del hombre a la superficie lunar.

yo, etcétera.² De entre estos hechos y estas revoluciones surgió lo que se ha llamado “la revolución cinematográfica de los años sesenta”.³

Esta revolución de orden mundial, al igual que en México, se originó en la profunda crisis económica de las industrias cinematográficas de los años sesenta, resultado principalmente de la afirmación de la televisión como medio masivo. Además, los años sesenta fue una década en la que el cine experimentó cambios decisivos: “El descubrimiento y la evolución de nuevos medios técnicos lo modificaron profundamente en sus métodos de producción, sus estructuras de narración, sus modos de representación y figuración, su concepción misma. Vemos cómo se derrumba el mito de la profesión, el gran aparato y misterio que rodea a la técnica cinematográfica.”⁴

Así, puede verse en esta revolución un fenómeno cultural que se expandió por todo el mundo y que, a pesar de presentar caras distintas en los diferentes países, claramente responde a un mismo impulso generacional. Hay, dentro de las muchas manifestaciones de este fenómeno, un movimiento cinematográfico que sería fundamental en el desarrollo posterior de la cinematografía mundial: la *nouvelle vague* francesa.

La *nouvelle vague*,⁵ al igual que casi todos los nuevos cines de aquella época en el mundo, nace como respuesta a un cine industrial que para los años sesenta no da muestras de innovación alguna: el *cinéma de qualité*. Surgido allá por 1948, en su afán

² Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, 5ª. ed., trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castelles, Barcelona, Crítica, 2003, p. 229-399.

³ Así calificada por Miguel Barbachano Ponce, *Cine durante la Guerra Fría I: 1945-1970*, México, Trillas, 1997, p.63.

⁴ Tomás Pérez Turrent, “Puesta al día (1965-1971)”, en Georges Sadoul, *Historia del cine mundial, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2ª. ed., trad. Florentino M. Torner, México, Siglo XXI editores, 1976, p. 496.

⁵ La expresión fue acuñada por la periodista francesa François Giroud en el semanario *L'Expree* en diciembre de 1957. Vid. Román Gubert, *Historia del cine*, v. 2, Barcelona, Lumen, 1971, p. 158.

de generar películas de calidad, el *cinéma de qualité* terminó por convertirse, de acuerdo con la crítica, en sinónimo de academicismo.⁶

Sobre aquel terreno surge la publicación que marcará un hito en la historia del cine y que será copiado en varios países, incluido México: *Cahiers du Cinéma*, cuyos fundadores y principales colaboradores (François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Jean-Luc Godard) serán el núcleo de directores de la *nouvelle vague*. Aquellos jóvenes veían a la crítica sólo como un paso para llegar a la dirección. Serán ellos quienes establecerán los fundamentos ideológicos y las líneas a seguir dentro del movimiento. Veamos cuáles eran.



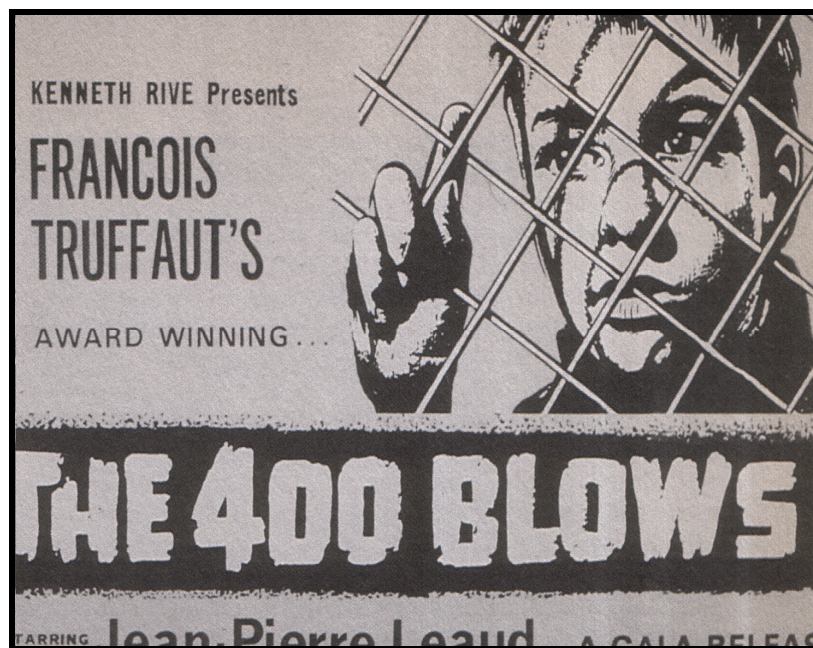
La nouvelle vague

Enmarcar al cine dentro de un nuevo modo de producción. Basándose en la experiencia del primer neorrealismo, la producción cinematográfica de la *nouvelle vague* plantea una ruptura de la frontera entre artistas y artesanos. La producción se hace en escenarios naturales (la calle contra el estudio, la luz del día contra las sombras y las luces de los focos), sin estrellas (actores jóvenes y desconocidos contra monstruos

⁶ Barbachano Ponce, *op. cit.*, p. 16.

sagrados y envejecidos), con equipo mínimo, muchas veces sin autorización del Centro Nacional de Cinematografía y sin depender de la infraestructura y los grandes presupuestos del cine industrial.

Concebir al director como el máximo creador. Según los críticos de *Cahiers* habían existido muy pocos verdaderos creadores en la historia del cine, pues, por lo general, lo que había eran directores bajo contrato, hombres que recibían un guión ya elaborado, escenografías ya listas, etcétera. Para la *nouvelle vague* no importa el origen del guión o la participación del equipo técnico en la elaboración del filme; lo verdaderamente importante es el autor-director, que se impone en todos los renglones de la obra.⁷ Esto nos lleva a un punto de suma importancia para poder comprender y explicar, no sólo a la *nouvelle vague*, sino a todo el nuevo cine surgido en la década de los sesenta, incluido el cine mexicano y, por supuesto, el cine universitario: nace, con la ola francesa, el cine de autor. Ahondemos en el punto.



Los 400 golpes, de François Truffaut

⁷ *Ibidem*, p. 69.

Según Pérez Turrent, la noción de autor supone al cineasta todo poderoso, al artista-dios, al autor-demiurgo que hace de la obra una expresión de su universo personal, reivindicando así la categoría de artista dentro de un medio de expresión colectiva y de imperativos industriales.⁸

Por otro lado, la relevancia del autor enmarcaba la idea del filme como un acto de discurso, como un espacio narrativo y el lugar en que se expresaba un *yo* completamente personal, surgiendo de este modo un aspecto básico de la revolución cinematográfica: la preeminencia de los aspectos discursivos sobre la idea de una historia narrada desde su exterior. El cine es elevado a la categoría de experiencia personal, convirtiéndose el filme en un entretejido de novelas, poemas, músicas, cuadros y, por supuesto, otros filmes.⁹

De este modo, en sus películas, un autor del grupo de *Cahiers* habla sobre todo de sí mismo, en forma autobiográfica o mediante algún personaje. Un director-autor habla de temas que le son propios, lo que conoce. En este caso (y en el mexicano también) la intelectualidad nacional clasemediera o burguesa preocupada por la vida, la razón de la existencia, pero también por el cine, las mujeres, el sexo, etcétera. Un autor-director nos lleva a través de su insatisfacción sexual, sus rutinas, su aburrimiento, sus obsesiones. Y para poder hacer todo aquello es que se tiene que alejar de la gramática fílmica tradicional, tiene que abandonar al actor-personaje-estrella y a la continuidad espacio-temporal; lo que se busca es innovar, transgredir.¹⁰

⁸ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 497.

⁹ José Enrique Monterde, "La *Nouvelle vague*: a modo de balance", en Claude Chabrol, *et al.*, *La Nouvelle vague*, intr., José Enrique Monterde, trad., Miguel Rubio, Barcelona, Paidós, 2004, p. 15-18.

¹⁰ Barbachano, *op. cit.*, p. 69.

Así, como veremos con detalle más adelante, es innegable que cada uno de los aspectos de la cinematografía que cambió la *nouvelle vague* fueron base indiscutible para el nuevo cine mexicano. El cine universitario se nutrió claramente de las propuestas y productos de la nueva ola francesa.

Pero este movimiento, aunque probablemente fue el más importante, no fue el único. La revolución cinematográfica de la década de los sesenta tuvo muchas más manifestaciones a lo largo de todo el mundo. Tal es el caso de *Free cinema* inglés; del neoyorquino *Direct Cinema* cuna del llamado *Underground Cinema* y la *New American Cinema*, que tuvo exponentes de la talla de Kenneth Anger y Andy Warhol; del *cinéma-verité* francés; del *cinema novo* brasileño, entre otros. Sin embargo, no es este el lugar para ahondar sobre estos movimientos cinematográficos. Baste decir que todos ellos comparten con la ola francesa su oposición al cine tradicional y las viejas escuelas nacionales,¹¹ la concepción del director como un autor, la idea del filme como un espacio narrativo y la visión de la producción como un proceso artesanal y libre de presiones comerciales.

México no escapó a la ola de de cambios que sufrió el cine mundial por aquella época, y los mecanismos a través de los cuales transformó su cinematografía son radicalmente parecidos al resto de los movimientos de renovación en todo el mundo. Eso lo veremos a continuación.

¹¹ Excepto, claro, el *cinema novo*, pues cuando este movimiento surge, el país sudamericano no cuenta aún con una industria fílmica consolidada o de larga tradición. Sin embargo, surge como una propuesta de nuevo cine para el tercer mundo, en clara oposición a la influencia del cine industrial norteamericano.

LA REVOLUCIÓN CINEMATOGRAFICA MEXICANA

Cabe aclarar que este no es el lugar para desarrollar la historia del cine independiente mexicano, “desde sus orígenes hasta nuestros días”. Lo que nos interesa es plantear las condiciones en que se presenta el cine que aquí llamaremos de preocupación existencial, además de establecer las conexiones del cine independiente de los años sesenta con el cine universitario.¹²

Los estudios históricos sobre cine no comercial en México no muestran concordancia sobre los orígenes de este tipo filmes. Parece haber cierto acuerdo en plantear *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard, como el punto fundacional. Además, varios estudios muestran los nombres de algunos artistas de principios de siglo como Marius de Zayas, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Miguel y Rosa Covarrubias, etcétera, entre aquellos que iniciaron el cine independiente en México. Sin embargo, esto parece producto de una visión demasiado preocupada por encontrar antecedentes donde no los hay, y que atribuye a producciones de los más diversos tipos el mote de “independiente” o “experimental”.

Lo cierto es que no fue sino hasta la década de los cincuenta cuando se empezó a producir, de manera muy incipiente y amorfa, un cine que podemos llamar

¹² Para una visión más completa, a la vez que sintética, del cine no industrial en México véase *Cine Mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México = Mexperimental cinema: 60 years of avant garde media arts from Mexico*, curadores Rita González y Jesse Lerner, investigación de José Antonio Rodríguez, trad. y ed. Isabelle Marmasse, México, Fideicomiso para la Cultura México-E. U. A., 1998, 167 p.; Arturo Garmendia, “Las vanguardias y el cine mexicano”, en *Cien años de cine mexicano 1896-1996*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Colima, 1999 (CD-ROM); Juan Antonio de la Riva, *El otro cine mexicano*, México, Editorial Clío, 2003 (Serie México Siglo XX) (documental); Eduardo de la Vega Alfaro, “El cine independiente mexicano” y Emilio García Riera, “El cine independiente”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 3 v., México, Secretaría de Educación Pública, 1988, v. 2. Para una visión más detallada, además de Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 289-394 y Emilio García Riera, *Historia documental... passim*, no encuentro mejor referente que la serie audiovisual dirigida por Alejandro Pelayo Rangel, *Los que hicieron nuestro cine*, México, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones y Medios, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1980. Destaco fundamentalmente esta última obra con la intención de postular de una vez por todas la viabilidad, e incluso las enormes ventajas, que plantea el uso del cine documental como una fuente para la investigación histórica, con todo el rigor que necesita.

independiente. Gracias al auspicio del productor Manuel Barbachano se produjeron dos películas fundamentales del cine independiente: La “neorrealista” *Raíces*, de Benito Alazraki (1953) y el documental *Torero*, de Carlos Velo (1956), película producida con la edición del material de varios noticieros cinematográficos. Además, se realizaron otras dos películas: *El brazo fuerte*, del holandés Giovanni Korporaal (1958) y, ya al final de la década, *Yanco*, de Servando González (1960).

Sin embargo, como bien lo apuntó Eduardo de la Vega Alfaro, durante la década de los cincuenta el cine independiente representó “una serie de esfuerzos aislados, limitados y prácticamente desvinculados entre sí”.¹³ Sólo hubo una constante, aunque ésta no se dio en el cine independiente: Luis Buñuel.

Notable excepción a prácticamente todo lo que hasta aquí se ha dicho del cine mexicano, el exiliado español Luis Buñuel, desde la trinchera del surrealismo, produjo durante su estancia en México películas iconoclastas y retadoras que supo posicionar hábilmente en los círculos del cine comercial.¹⁴ Y es precisamente la última película mexicana de Luis Buñuel (*Simón del desierto*, 1964) la que nos abre el paso para llegar al punto que nos interesa del cine independiente: los años sesenta.

Recordemos que, al final de esta cinta, en un abrir y cerrar de ojos Simón es arrancado de su pilar y, convertido en un existencialista, es colocado en un bar à go go con un ejercito de jóvenes bailando. La realidad histórica nos es mostrada en la pantalla. Por aquellos años surgió un ambiente cultural cuyo núcleo se encontraba en los bares, cafés y galerías de la zona rosa. Una nueva generación de artistas e intelectuales jóvenes pasaban horas discutiendo la situación del arte, la política, la filosofía, etcétera. Como nos dice Francisco Sánchez,

¹³ Eduardo de la Vega Alfaro, “El cine independiente mexicano”, p. 81.

¹⁴ Analizar aquí la obra de Buñuel nos obligaría a una amplia digresión en detrimento de nuestra investigación. Existen diversos estudios que analizan la estancia en México de este cineasta. V.g. Álvaro Vázquez Mantecón, *Buñuel en México*, México, Editorial Clío, 2001 (Serie México Siglo xx) (documental).

el cine no podía faltar: ¡Era el tema! Emilio García Riera y Jomí García Ascot oficiaban como sacerdotes en el café Tiro. Luego pasarían al mesón del Perro Andaluz (que en el nombre llevaba el estigma) y al café La tecla [...] Después de la Nueva Ola francesa, del artículo de Salvador Elizondo en la revista *Nuevo Cine* sobre *el año pasado en Marienbad*, del estreno de *La dolce vita* de Fellini y del primer concurso de cine experimental, aquello era una fiebre. Se hablaba con frenesí de Truffaut, de Buñuel, de Godard, de Antonioni, de Visconti.¹⁵

Sobre esta nueva realidad cultural y esta nueva generación Jorge Ayala Blanco nos dice:

Saber inglés, y sobre todo francés, resulta indispensable: se nutren en revistas especializadas (*Cinema 60*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Film cultura*, *Sight and sound*, *Films and filming*, etcétera) que leen con avidez, discuten y tratan de descifrar y asimilar [...] Asisten a los cine clubes que empiezan a formarse (al de Instituto Francés de la América Latina, sobre todo) combaten los falsos prestigios internacionales, toman como ejemplo la nueva ola francesa, persiguen películas en cines de segunda, memorizan filmografías de directores famosos, rinden culto al “autor” cinematográfico. [...] Se crea un nuevo tipo de joven intelectual que cuenta al cine dentro de sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos “cultos” de pedantes, de enemigos gratuitos del cine mexicano y de repetidores de *Cahiers du Cinéma* [...], o bien aprovecha la coincidencia de que Colina, García Ascot, García Riera y Pina son refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de “extranjeros indeseables”, “ratoncitos tramposos que muerden la mano que les da de comer”.¹⁶

Y es en este ambiente en el que se originan los tres fenómenos más importantes del cine independiente mexicano de los años sesenta: el surgimiento del grupo Nuevo

¹⁵ Francisco Sánchez, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1989, p. 94.

¹⁶ Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 294-296.

Cine, la realización del Primer Concurso de Cine Experimental y, por supuesto, el surgimiento de un auténtico movimiento de cine-clubes en nuestro país. Por estar estrechamente vinculados con nuestra investigación, desarrollaremos ahora los dos primeros.

Nuevo Cine

Los antecedentes de Nuevo Cine pueden verse en las reuniones que se efectuaron en 1960 con el fin de oponerse a la famosa Ley Cinematográfica sobre la censura que fue publicada en ese mismo año. De aquellas reuniones surgió un grupo que continuó su constante crítica hacia la condición que prevalecía en el cine mexicano.¹⁷ La formación del grupo definitivo puede plantearse con la aparición de la revista que publicaron bajo el mismo nombre, cuyo primer número vio la luz en abril de 1961. El grupo estuvo conformado por José de la colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lanfranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.¹⁸ Este grupo declaraba dos influencias innegables: la *nouvelle vague* y Luis Buñuel.

Como apuntamos antes, la experiencia francesa, la publicación de *Cahiers du cinéma* y la conformación de la nueva ola francesa eran para estos críticos, también aspirantes a cineastas, el principal referente, la principal inspiración. “Si seguíamos el ejemplo francés —decía García Riera— podía darse entre nosotros el salto de la crítica

¹⁷ En estas reuniones participaron personalidades como Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Buñuel y Luis Alcoriza, sin embargo, ninguno de ellos formó parte del grupo que se estaba creando.

¹⁸ Formaron parte de la publicación *Nuevo Cine* de manera esporádica Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Laiter, entre otros. Cf. Emilio García Riera, *Historia documental...*, v. XI, p. 11.

a la realización.”¹⁹ Esto no sucedió. A excepción de Jomí García Ascot (de quien hablaremos enseguida) y posteriormente Rafael Corkidi, ninguno de los fundadores de Nuevo Cine tuvo relevancia como director.

Por otro lado, es indiscutible que Luis Buñuel era un líder para este grupo. Para los integrantes de Nuevo Cine, para quienes era prácticamente imposible tener acceso a cintas como *La mancha de sangre* o *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936), Buñuel representó el mejor ejemplo de alguien que logró algo diferente dentro del contexto del cine mexicano.

Los objetivos del grupo, plasmados en su *Manifiesto*, son la consecuencia clara de estas dos influencias. Los integrantes de Nuevo Cine, como casi todos los que estaban fuera de la industria, abogaban por una apertura de oportunidades para nuevos cineastas; aborrecían la censura; consideraban al cineasta como un creador parecido al literato, al pintor o al músico, a quien se le debían de dar las facilidades para expresarse; exigían la libertad de producción y exhibición de cine independiente; lucharían además por la creación en México de una cultura cinematográfica pues rasgaban sus vestiduras porque los cerrados criterios de exhibición los habían privado de las cintas de vanguardia que habían causado el revuelo intelectual en varias partes del mundo.

Pero decíamos que de todo el grupo sólo Jomí García Ascot logró, en México, pasar de la crítica a la dirección (no a la “producción” en general, ya que desde hacia varios años había participado en las producciones de Barbachano). Su primer largometraje, *En el balcón vacío* (1962), representó la bandera del grupo Nuevo Cine. Resaltamos esta obra pues creemos que al hacerse una lectura de ella, pueden encontrarse los rasgos de lo que en esta tesis llamamos *la preocupación existencial*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

Pero antes de pasar directamente al análisis de esta película, vale una pequeña digresión a fin de hacer algunas aclaraciones que nos salven de caminar por terrenos pantanosos.

Al decir, como se mencionó en nuestra introducción y como se planteó en los objetivos de este trabajo, que intentamos buscar la transición de la preocupación existencial al cine social, debemos aclarar que no pretendemos, al hacer la lectura de los filmes, realizar lo que a todas vistas resultaría una sobreinterpretación: buscar las concordancias del cine independiente mexicano con las posturas, categorías y conceptos duros de la filosofía europea de entreguerras y, sobre todo, de la posguerra. No buscaremos aquí las referencias concretas a Heidegger ni a Jaspers; no haremos por encontrar textualmente la desesperación de Kierkegaard o el escarnio de Nietzsche. Hacerlo sería, además de inútil, caer en el absurdo de la intertextualidad universal, estaríamos, pues, forzando la realidad histórica.

Lo que haremos aquí es otra cosa. Lo que se percibe en las obras que hemos analizado es el ambiente que se respiraba en los cafés de la zona rosa; son las preocupaciones de una parte de la juventud mexicana de los años sesenta, es aquel ambiente que se percibe de *La región más transparente* a *El rey criollo*. Es la nueva generación haciéndose, por distintos motivos, las preguntas sobre su lugar en el mundo y sobre la razón de la existencia.

Pero hay que ser un poco más claros al conceptualizar nuestra búsqueda. Es decir, el sentido filosófico concreto del *existencialismo* hace referencia al conjunto de corrientes filosóficas que tiene en común al instrumento del que se valen para estructurar sus planteamientos: el análisis de la existencia; aunque los supuestos y las conclusiones de cada corriente no sean las mismas. Por su parte, el análisis de la existencia ha de entenderse como la interpretación de las situaciones más comunes o fundamentales en

las que el hombre existe y se piensa. Para este tipo de planteamientos, existir significa hallarse en relación directa con el mundo que te rodea.

Un punto fundamental del existencialismo es surge como la clara oposición a todo tipo de posturas derivadas del romanticismo del siglo XIX, desde las más realistas hasta las más idealistas. Este tipo de corrientes, más allá de sus radicales diferencias, planteaban paradigmas que constituyeron el carácter del hombre occidental ilustrado. Algunas de éstas son: *a)* que en el hombre y a través de él actúa una fuerza infinita que radicaba en conceptos tales como la Humanidad, el Espíritu, la Razón, etcétera; *b)* la libertad que el hombre posee, después de haberse liberado de dios y haber tomado conciencia de su potencial, es infinita y creadora; *c)* persiste la idea de la historia como un continuo progreso; el tiempo y el espacio como los ejes en los que el ser universal representado por el hombre se perfecciona; *d)* predominan valores espirituales en menoscabo de las referencias a lo terrenal y cotidiano.

Por su parte, las corrientes filosóficas que posteriormente dieron en llamarse existencialistas enfrentan al romanticismo decimonónico con ideas tales como: *a)* el hombre es completamente finito, de hecho buena parte de su concepción ontológica radica precisamente en su finitud. En el hombre no existe ni obra más que su propia voluntad, de manera que actúa y obra por su cuenta y riesgo; *b)* la libertad se presenta como algo condicionado y finito; *c)* el existencialismo niega de raíz el concepto mismo de progreso; *d)* como dijimos arriba, se fundamenta en el peso de la realidad radical, de lo mundano, lo cercano.

Pero el existencialismo para nada fue uniforme y sus vertientes, más allá del instrumento del que se valen, en poco se parecen. De estas vertientes las principales fueron tres y se distinguen por la forma en que tratan la condición de posibilidad del hombre: como posibilidad, como necesidad y como imposibilidad. Para no extendernos

demasiado, sólo veremos un poco esta última, que fue de hecho la más difundida y la que para este trabajo nos interesa.

Ya desde mediados del siglo XIX Kierkegaard —que se ha planteado como la referencia primera de este pensamiento— habla de la nulidad de lo posible. Las relaciones del hombre con el mundo están dominadas por la angustia de la imposición; las relaciones consigo mismo, es decir con el *yo*, están dominadas por la desesperación de la búsqueda; las relaciones con dios no ofrecen ya para el hombre ilustrado el sentimiento de certeza y reposo.

Heidegger por su parte hace una interpretación de la existencia parecida a la de Kierkegaard. Con un claro seguimiento de la filosofía agustiniana, Heidegger plantea que la trascendencia y la proyección del hombre son imposibles en sí y sólo pueden darse en la facticidad. De esta forma, el hombre está *ahí* en el mundo, en medio de los demás, abandonado a ser lo de hecho es, o más bien lo que va siendo. La única proyección posible la constituye el elemento ontológico fundamental del pensamiento heideggeriano: la proyección hacia la nada que es representada por la muerte, el ser es para la muerte.

Jean Paul Sartre fue claramente, por sus características políticas y por su producción literaria, el más popular exponente del existencialismo. Tanto en Europa como en fuera de ella, los jóvenes de la posguerra fueron ávidos lectores del filósofo francés. Para éste, la existencia se representa a través del absurdo de la libertad infinita que se anula ante la imposibilidad de creación y elección. La proyección resulta cada vez un nuevo fracaso, un juego vano que provoca la náusea. La posibilidad de elegir se convierte de inmediato en imposibilidad.

Y es de aquí, de esta corriente, pero principalmente de autores como Sartre o Camus y sus planteamientos sobre el suicidio, de donde se desprende la idea y la noción

general del existencialismo como una filosofía negativa o de angustia. Fue de aquí y hacia este punto de donde se dio la retroalimentación de la filosofía y el sentimiento occidental surgido después de la Segunda Guerra Mundial y en los primeros años de la Guerra Fría. De aquí surgió el uso común del término “existencial” para hacer referencia a corrientes literarias y artísticas, a costumbres y hasta a modos de vestir. La generalización de obras filosóficas, pero sobre todo de ensayos u obras teatrales como las de Sartre o Camus (cuyos tirajes eran en cientos de miles) sirvió a las nuevas generaciones desde mediados de siglo para llamar la atención sobre el sentimiento de inestabilidad e incertidumbre de la vida. Debido a esto, resultaba común designar como “existencial” a discursos, representaciones o, como dijimos, hasta modos de vestir, que eran protestas individuales y subjetivistas contra el optimismo burgués de mediados del siglo XX. Hemos llegado al punto de nuestra búsqueda.

Al decir en esta tesis *la preocupación existencial*, de manera general pretendemos hacer referencia a ese sentimiento surgido en las nuevas generaciones: el de la crisis de la existencia, del posicionamiento en el mundo. Parece percibirse en las cintas que a continuación veremos aquel sentimiento que hace de la crisis una forma de vida. Vemos una forma cultural, difundida principalmente en la poesía y el arte, en la que se expresa, más que la esperanza la desesperación, más que la tranquilidad la angustia, más que la búsqueda de la meta el sentimiento del naufrago.²⁰ Además, el sentimiento de rechazo a la autoridad (básico en el existencialismo) es perfectamente visible en algunas de las obras a analizar. Vayamos, pues al primer análisis.

²⁰ Sin duda todo esto es producto del acercamiento a los autores europeos —sobre todo franceses—. Una explicación más amplia de la forma de vida en el existencialismo puede verse en Norberto Bobbio, *El existencialismo. Ensayo de interpretación*, 5ª. ed., traducción de Lore Terracini, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 96 p. (Breviarios, 20); Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª. ed., traducción de Alfredo N. Galleta, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 490-495; Pierre de Boisdeffre, *Historia viva de la literatura francesa*, trad. Hernán de Solar, Santiago de Chile, Editorial Sig-Sag, 1960, p. 28-49.

En el balcón vacío

Después de terminar sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de UNAM, con una tesis por cierto titulada *Baudelaire, poeta existencial*; después de formarse con el grupo de Barbachano Ponce, y de dirigir un par de episodios en las producciones fílmicas de la Cuba socialista, Jomí García Ascot (Túnez 1927-México 1986)²¹ realiza *En el balcón vacío*. Realizada durante ochenta domingos y, según su protagonista, con el dinero de los desayunos, la película, filmada con una cámara de cuerda de 16 mm, tuvo una duración de 64 minutos y fue concluida en 1962.

El largometraje narra la historia de Gabriela, una niña que sufre los estruendos de la guerra civil española, en la que es separada de su padre. Gabriela sale de España hacia el exilio en México. Ya adulta, Gabriela se enfrenta a conflictos internos por no poder recordar su pasado familiar en la península.

En el balcón vacío es claramente divisible en dos grandes partes: la primera es aquella que va desde el inicio de la cinta y la trashumante escena en que la niña Gabriela (Nuri Pereña) presencia la captura de un republicano, hasta el momento en que ésta llega al exilio en México; la segunda muestra súbitamente a la protagonista ya adulta (María Luisa Elío) mientras camina por la ciudad de México y es aquejada por la angustia que le produce la pregunta de su origen. La cinta es presentada cronológicamente y sólo muy raras veces rompe con la linealidad del discurso.

Antes de hacer la descripción de algunas imágenes concretas, es obligatorio decir que, en términos generales, *En el balcón vacío* no representa, salvo en muy escasas ocasiones, el sentimiento de nostalgia provocado por el exilio. Gabriela, según

²¹ Datos tomados de Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 274.

yo lo percibo, no es aquejada nunca, ni aun en el final, por un intento de reconstruir e idealizar su pasado. Por el contrario, asistimos en cinta al sentimiento de orfandad que es resultado, no sólo de la muerte de los padres, sino de la pérdida de su pasado, del olvido que la ha dejado inmersa en el vacío de su vida adulta. Además, es claro que la guerra muy pronto deja de ser el tema. Algunos minutos de *stock-shot* cumplen el requisito de mostrar la guerra que ha sido el origen del verdadero tema a tratar: el sentimiento de soledad, de angustia, de orfandad y de vacío. Veamos sólo algunas imágenes.

La primera muestra clara es la escena en que se ve a la pequeña Gabriela sentada en el rincón de un corredor enorme y totalmente desierto. Su pequeño cuerpo, al que llegamos después de un *zoom in*, está enrollado e inmóvil mientras la voz en *off* (que es ella misma ya adulta que se está recordando en ese lugar) nos dice que la niña tiene miedo, un miedo que le pesa tanto que no la deja moverse. No sabe por qué tiene miedo. No sabe a qué tiene miedo. No es al diablo ni al coco pues ella había sido buena. Hay algo que sí sabe: es un miedo muy grande para un cuerpo tan pequeño. La imagen se abre y nos muestra en picada la imagen del cuerpo, que en efecto parece muy pequeño si se le compara con el gran pasillo o con la ciudad, que está siendo bombardeada.

Una segunda imagen. El padre ya ha muerto. Las tres mujeres que conforman ahora la familia han salido al exilio y se refugian, con muchas personas más, en una pequeña habitación. Es aquí donde, por primera vez, el verdadero problema sale a la luz. La larga toma es realizada casi en su totalidad en picada: gracias eso se muestra el suelo lleno de gente recostada. Gabriela, de nuevo acurrucada en un rincón, intenta recordar cómo eran las cosas antes de que esa guerra iniciara; intenta recordar la cara, la sonrisa de su padre. Entre toda esa imagen decadente Gabriela ya no pudo recordar nada.

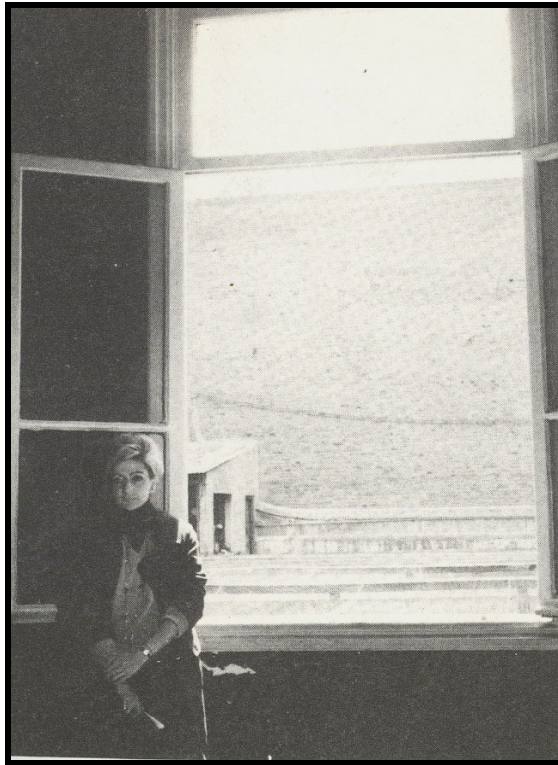
La tercera escena, ésta ya del final de la cinta, después de que Gabriela, que ahora tiene 27 años, se encuentra consigo misma sin reconocerse ya. La protagonista se enfrenta a su antigua casa que, con tristes y descriptivos paneos, es mostraba completamente vacía. Y es justo cuando parece que Gabriela empieza a sentir nostalgia que todo se vuelve a caer: “¿por qué estoy en el balcón?, ¿qué hago aquí?” A Gabriela todo se la ha ido y ha quedado sola. En primer plano la protagonista es mostrada contra la pared mientras pide a todo el mundo (a su pasado) que deje de esconderse. No quiere jugar más. Ahora todo explota. Gabriela pide ayuda. No sabe cuándo fue que creció tanto. Con un *close up* del aterrado rostro de Gabriela, la cinta concluye.

Basta con estas imágenes. Está de más poner cada una de la veces en que la soledad es mostrada, en que la pequeñez de la protagonista es evidenciada por su comparación con la enormidad de cosas que van desde la ventana hasta el monumento a la revolución.

Ahora, no nos interesa en este trabajo si Ayala Blanco cree que en la segunda parte la protagonista se sobreactúa, o si las partes de la película no están bien estructuradas. No pretendemos hacer crítica cinematográfica. No nos interesa si la cinta es buena o mala. Para nuestros objetivos, la búsqueda de la preocupación existencial, basta con quedarnos aquí. La idea ha quedado clara. En esta cinta la pregunta se ha hecho y la respuesta no aparece. Jomí García Ascot plasma de manera mucho más clara lo que probablemente intentó plasmar Carlos Velo en 1956: la desesperación personal que resulta del enfrentamiento con el mundo. Veamos ahora el segundo ámbito en que se expresaron este tipo de ideas.



Nuri Pereña en *En el balcón vacío*



María Luisa Elío en *En el balcón vacío*

El Primer Concurso de Cine Experimental

Es 1964 el año de *Tarahumara* (Luis Alcoriza), *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón) y *Viento negro* (Servando González); todas, películas creadas dentro de la industria cinematográfica mexicana con el fin de renovar estéticamente la producción comercial. Este tipo de cine llamado por sus creadores *de aliento* y por sus críticos de *halitosis*, no respondió a las exigencias de los grupos externos a la industria que criticaban que una vez más la preocupación por la recuperación en las taquillas había sido el imperativo.

La industria, como vimos antes, se encontraba en crisis no sólo estética sino también económica. Fue por ello que en ese mismo año la sección de Técnicos y Manuales del STPC, por incentivo de su secretario Jorge Durán Chávez, de Ícaro Cisneros, y de Sergio Véjar, decidió convocar al concurso de cine experimental. Vemos pues, un intento por mejorar estéticamente la producción industrial. Pero cuando el STPC convoca a un concurso con la finalidad de que directores nuevos puedan dirigir dentro de la industria, es claro que la principal intención no era solamente estética. La sección de Técnicos y Manuales, al ver disminuida la producción industrial cada año, perdía cada vez más fuentes de empleo. Y fue buscando estas fuentes que, como lo dice el mismo Durán Chávez, se decidió buscar que más directores trabajaran dentro de la industria.²²

Fue obvio que la situación de la cine nacional influyó para modificar el criterio de *experimental* (ya de por sí difuso). Los organizadores argumentaron que, el hecho de que en nuestro país el término tuviera una acepción distinta a la de otros países fue algo natural, ya que en otras latitudes, en la industria fílmica la calidad estética y los recursos

²² Alejandro Pelayo Rangel, "El Primer Concurso de Cine Experimental", en *Los que hicieron nuestro cine*.

económicos van de la mano. De este modo, a pesar del título del concurso, la mayor parte de las películas no fueron experimentales, sino más bien narrativas convencionales que incorporaban ciertas lecciones aprendidas de la nueva ola francesa.²³

La única cinta que rompió con la lógica aristotélica de la narración fue la que de hecho ganó el primer lugar: *La formula secreta*, verdadero poema cinematográfico de Rubén Gámez. El segundo lugar fue para *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac), el tercero para la cinta *Amor, amor, amor* (serie de cinco episodios dirigidos por Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibáñez), y el cuarto para *Viento distante* (tres cuentos dirigidos por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar). Curiosamente sólo las dos cintas que obtuvieron los primeros lugares son de un estilo que puede llamarse *mexicanista experimental* (o *mexperimental*). La mayoría de las películas muestran, tanto la clara influencia de las nuevas corrientes cinematográficas, como lo que aquí hemos llamado la preocupación existencial. No daremos más detalles sobre el concurso y las películas, información que puede encontrarse en las obras antes referidas, por ahora veamos el análisis sólo de un episodio de *Amor, amor amor*. Nos referimos al episodio titulado *Un alma pura* (Juan Ibáñez) que después se uniría con *Tajimara* (Juan José Gurrola) para formar el díptico titulado *Los bienamados*.

²³ *Cine Mexperimental...*, p. 52.

Un alma pura

En este filme se nos narra la historia de los hermanos Juan Luis (Enrique Rocha) y Claudia (Anabella Arbenz); jóvenes de clase alta habitantes de la ciudad de México que viven en un insinuado amor incestuoso. A ambos, pero sobre todo a Juan Luis, les repugna la realidad fácil y aburrida que les ha tocado vivir. Sin embargo, es claramente el varón quien se encuentra más adisgusto con su situación, así que decide ir a vivir a Nueva York. En la gran manzana conoce a Clara (también Anabella Arbenz, ahora con el cabello largo, con la intención de insinuar el incesto a la distancia) e intenta formar con ella la relación que, según él, nunca podría encontrar en México. Sin embargo, durante el desarrollo de la película y tras la incesante presencia de la imagen de su hermana, Juan Luis establece una relación enfermiza y autodestructiva con su pareja. Al final, la respuesta fatal a las tormentosas preguntas de Juan Luis y Clara será simplemente el suicidio. Claudia, que siempre se mostró dispuesta a participar y resistir dentro de la situación social que le toco en suerte vivir, es quien se encarga de viajar a Estados Unidos para recoger el cadáver su hermano.

La cinta de Juan Ibáñez (Guanajuato 1938-México 2000), aunque en ocasiones intenta con imprevistos *flash backs* romper al discurso lineal, puede tal vez dividirse en cuatro partes: la primera va del comienzo del relato amoroso entre los hermanos, hasta su definitiva separación para que aquél vaya a Nueva York, donde se nos presentan además las incursiones del protagonista con prostitutas y bares homosexuales; la segunda va de la llegada a la ciudad estadounidense, hasta el encuentro y enamoramiento con Clara, la nueva novia; la tercera relata la crisis amorosa y personal que vive cada uno de los personajes hasta el suicidio de dos de ellos; la cuarta y última

sirve para narrar la frialdad con que Claudia va a recoger los restos de su hermano. Veamos algunas imágenes.

La preocupación existencial comienza a mostrarse desde la primera parte. Mientras toman café en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Juan Luis dice desesperado su hermana: “Ya no quiero esto. Quiero ser yo mismo. No quiero ser gente decente. No quiero ser cortés, mentiroso, muy macho, lambiscón. Ya no quiero andar de burdel en burdel, de iglesia en iglesia.”

A partir de aquí la preocupación irá en aumento. Las experiencias de soledad son mostradas a cada instante. En una escena que es sacada del cuento homónimo de Carlos Fuentes, pero que bien pudo ser la puesta en escena de las líneas de *La región más transparente*, Juan Luis se ve inmerso en una fiesta de intelectuales que hablan en varias lenguas y sobre todos los temas. En un instante todos se detienen y la cámara los observa. Al final, el paneo llega hasta Juan Luis que se ve diminuto e increíblemente solo entre toda esa gente.

Pasan poco segundos de cinta para que el protagonista dé la muestra clara de su angustia. En un bar dice resignado a su pareja: “no hay nada, no veo nada hacia adelante”. Desde lo lejos su hermana contesta inmediatamente: “Por lo visto no es fácil huir de las convenciones.” La cinta avanza. Juan Luis no encuentra respuesta.

Para la conclusión no habrá *happy ending*. Después de arruinar la vida de Clara al obligarla a un aborto traumante (ésta no pudo más y tras ingerir barbitúricos deambula agonizante por las calles hasta que cae muerta en una sala de cine), Juan Luis es perseguido por la cámara hasta que su suicidio nos es insinuado por la desesperación del personaje y la narración final de la hermana.



Enrique Rocha, Juan Ibáñez, Carlos Fuentes y Jorge Fons
durante la grabación de *Un alma pura*



Anabella Arbenz y Enrique Rocha en *Un alma pura*

Hasta aquí hemos visto cómo, dentro del cine independiente mexicano de los años sesenta se podía percibir de manera constante una verdadera preocupación existencial. Sin embargo, el fragor de los tiempos generó una preocupación que convivió y finalmente imperó sobre aquélla. Es lo que en esta tesis llamamos la *conciencia social*, la cual surge y coexiste con la anterior de manera clara en el ámbito del cine universitario y cuyo insipiente surgimiento puede verse de manera clara sobre todo en la obra de Leobardo López Arretche.

LEOBARDO LÓPEZ ARRETCHE
ENTRE LO EXISTENCIAL Y LO SOCIAL

En la década de los sesenta no sólo se presentó la revolución cinematográfica encabezada por las corrientes fílmicas de las naciones más desarrolladas. Hubo otra revolución, no menos radical en sus postulados, pero que ciertamente no tuvo los mismos aparadores de que disfrutaron Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette y Godard: me refiero al nuevo cine latinoamericano.

No ahondaré demasiado en las particularidades de este movimiento.¹ En este capítulo lo que me interesa mostrar, valga decirlo de una vez, es que México, como lo comprobamos en nuestra investigación y como más adelante demostraremos, no participa de la misma manera y en los mismos tiempos en esta revolución. En México, como lo demuestra la obra de Leobardo, se da una transición durante la década de los sesenta. El cine mexicano, como ya es sabido, llegará a empatarse con el cine de combate latinoamericano hasta finales de los sesenta y principios de los setenta.² A partir de entonces la historia es otra y representa claramente un línea de investigación distinta que, claro está, amerita una investigación aparte. En ese trabajo quedémonos un poco antes y veamos la forma en que, dentro de las aulas del Centro Universitario de

¹ Para una visión más amplia de este fenómeno véase el magnífico artículo de Tomás Pérez Turrent, "El nuevo cine latinoamericano" en Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 567-600; Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, México, Editorial Diana, 1991, 376 p.; además de *Hojas de cine...*, *passim*. Sin embargo, dado que el primer trabajo aquí mencionado es un artículo de acercamiento, el segundo una compilación de entrevistas, y el último la selección de documentos y manifiestos, me parece que el nuevo cine latinoamericano está aún a la espera de una investigación más profunda.

² Aunque es 1968 el año de incipiente aparición del Tercer Cine en México, el primer manifiesto en este sentido no aparece, ya en forma estructurada, sino hasta 1971 bajo el nombre de "Hacia una teoría del tercer cine en México" publicado originalmente en la revista *Cine Club* y posteriormente incluido en el libro de, Alberto Híjar (comp.), *Hacia un tercer cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972 (Cuadernos de Cine, 20), p. 138-144.

Estudios Cinematográficos (CUEC) se gestó la transición. Hagamos pues sólo algunos breves apuntes sobre aquello que será el punto de llegada.

Fantasma que recorrió, en mayor o menor medida, prácticamente todos los países de la región y que se arraigó con fuerza en Sudamérica, el nuevo cine latinoamericano surgió en países con condiciones políticas, sociales y culturales diversas, pero que compartían un factor común: el nacimiento y desarrollo de sus industrias cinematográficas (en aquellos lugares donde por lo menos existían) estaban eminentemente ligados al desarrollo del cine norteamericano. En estas industrias los jóvenes latinoamericanos aspirantes a cineastas veían “las causas de todo subdesarrollo [...], un cine dependiente y, en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado”,³ un crimen de lesa cultura, una traición a la realidad que decían sustentar, un instrumento de pacificación en medio de la crisis económica y política del continente.⁴ Rechazando este cine y criticando aquel que —decían— imitaba a ultranza las vanguardias europeas, el nuevo cine latinoamericano apareció tomando partido por las luchas revolucionarias de la región y haciendo nacer la idea del cine como arma de combate y como un arte revolucionario. La realización de documentales fue imperante aunque no exclusiva.

El fenómeno tomó formas y nombres diversos de acuerdo a las condiciones particulares de cada país. En Brasil se llamó el “cinema novo” y, con Gubler Rocha y Nelson Pereira dos Santos a la cabeza, se opuso a la producción de las comedias musicales populistas llamadas “chanchadas” y encontró en el neorrealismo un ejemplo de cómo mostrar la realidad nacional.

En Bolivia, con Jorge Sanjinés como punta de lanza, toma el nombre de Grupo Ukamau (nombre de su primer producción, en 1966) y, según su fundador, tiene sus orígenes en 1961. Las condiciones eran totalmente distintas: un país en pobreza extrema

³ Octavio Getino y Fernando Solanas, “Hacia aun tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de u cine de liberación en el Tercer Mundo”, en Híjar, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Pérez Turrent, “El nuevo cine...”, p. 367.

y en aislamiento cultural, una industria inexistente que produjo su primer largometraje sonoro hasta 1958, etcétera. Esto fue determinante para que el Grupo Ukamau se convirtiera en el iniciador del cine boliviano.⁵

En Cuba todo estuvo determinado por el triunfo de la revolución y el surgimiento del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solas y Julio García Espinosa, tanto en la ficción como en el documental, tuvieron una ventaja que el resto no tuvo: sus producciones (teóricas y prácticas) eran auspiciadas y promovidas por el Estado.

En Argentina, con Birri, Getino y Solanas se crea la oposición tanto al cine popular “porque aliena”, como al cine culto porque —decían— discrimina, es elitista y se queda en el terreno de lenguaje, además —otra constante crítica— no muestra la realidad argentina. La alternativa —explica Getino— está en volver los ojos al país propio y comenzar a recorrerlo cámara en mano. El documental es en este caso el medio idóneo.

Y es en Argentina donde se da por primera vez en América Latina la fundación de un centro para la enseñanza y la producción de cine dentro del ámbito universitario: se crea en 1956 el Instituto de Cinematografía, que se desprende, véase esto, de un Instituto de Sociología, y que tomaría pronto el nombre de Escuela Documental de Santa Fe. Es muy importante destacar que los integrantes del nuevo cine latinoamericano constituyeron la primera generación que veía el cine como teoría y praxis; la primera generación de directores, al igual que la que surgió en México a partir de 1963, que fue formada en las aulas y no en los estudios de filmación. Así, aunque Leobardo López y la primera generación del CUEC responden a esta tendencia latinoamericana, los productos de estos jóvenes, en particular de Leobardo distarán, por

⁵ Jorge Sanjínés, “Cine revolucionario, la experiencia boliviana”, en Julianne Burton, *op. cit.*, p. 75-88

lo menos en sus inicios, de parecerse a los del resto de los jóvenes cineastas latinoamericanos. Eso lo veremos enseguida.

EL CUEC Y LEOBARDO LÓPEZ ARRETICHE

Con el antecedente de sus “Cincuenta Lecciones de Cine” impartidas en 1960, y de sus “Lecciones de Análisis Cinematográfico” de 1962; en 1963 el maestro Manuel González Casanova decide echar andar el CUEC. En sus primeros años, el centro de extensión universitaria carecía prácticamente de todo: plan de estudios estructurado, planta docente completa, equipo suficiente, y hasta un local donde albergarse. La práctica cinematográfica brillaba por su ausencia y casi todo era teoría.⁶ Sin embargo, pese a todas sus limitaciones el centro se mantuvo y vio pasar por sus aulas a aquellos jóvenes que, al encontrar cerradas las puertas de la industria, veían en el CUEC una alternativa para poder hacer cine. De las primeras generaciones hubo quien, como Alberto Bojórquez, Jorge Fons o Jaime Humberto Hermosillo, pudieron incorporarse a la industria; pero también quienes decidieron seguir el camino del cine independiente, tal es el caso de Leobardo López Arretiche, Federico Weingartshofer y Alfredo Joskowicz.

Desde sus inicios el centro se planteó la necesidad de vincular al futuro cineasta con la realidad social del país, inculcándole el espíritu de investigación, el sentido crítico, la búsqueda de la innovación temática y formal, y la conciencia de la responsabilidad social en el manejo de la cámara cinematográfica.⁷ Además —según

⁶ —La primera vez que vimos una cámara —recordaba Jorge Fons— fue nada más de lejos.

⁷ Marcela Fernández Violante, “El cine universitario”, en *Hojas de cine...*, p. 45-56.

González Casanova— se intentaba cambiar la actitud del espectador, transformándolo de un ente pasivo, receptor, a un ser crítico, capaz de analizar el espectáculo.⁸

Una característica esencial del cine universitario es la liberación y resignificación de la figura del director. En el CUEC se presentaba una idea personal, se trabajaba colectivamente, y el producto final era resultado de esta combinación. Así, las primeras producciones muestran claramente las inquietudes autobiográficas de sus alumnos, manifestadas en la representación de una juventud descontenta con las convenciones sociales y políticas, y simpatizante o involucrado en la acción política.⁹ Por ello, me parece que hacer un seguimiento de la obra de los alumnos del centro, en particular del más prolífico que fue Léobardo López, nos abrirá una ventana, pequeña ciertamente, a los procesos culturales de los años sesenta. Antes de pasar a la primera obra de Leobardo, es obviamente necesaria una pequeña nota biográfica.

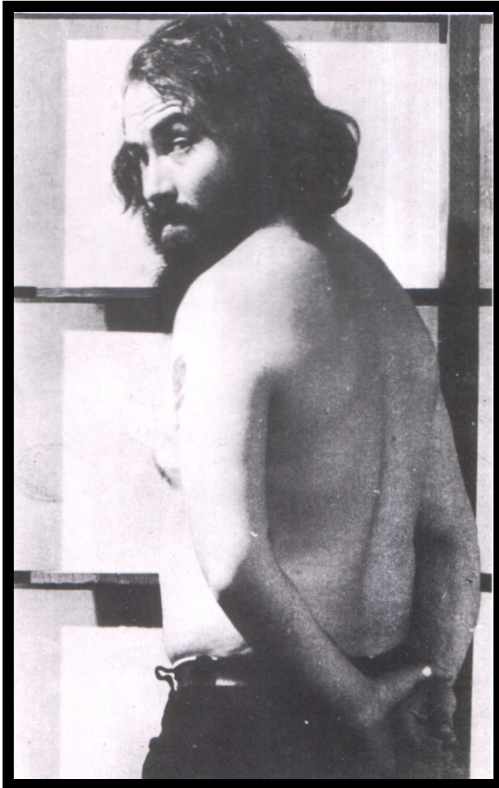
LEOBARDO LÓPEZ ARRETCHÉ (1942-1970)

Nacido en la ciudad de México en una familia de clase media, a los 17 años Leobardo López decide estudiar actuación y dirección teatral en la innovadora escuela de Seki Sano que promovía por aquellos años toda una revolución en la concepción del teatro: el llamado vivencialismo. En este lugar conoce a varios de sus futuros colaboradores, como Arístides Coen, amigo cercano y protagonista de su primer cortometraje. En la escuela de Seki Sano conoce también a Gonzalo Martínez y Sergio Olhovich e intenta conseguir junto con ellos una beca para estudiar cine en el Instituto Cinematográfico

⁸ Manuel González Casanova, “El CUEC: ‘un sueño imposible’”, en Marcela Fernández Violante, (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1988.

⁹ *Cine Mexperiemental...*, p. 120.

Estatad de Moscú. Gonzalo y Sergio fueron aceptados, pero Leobardo no, por lo que en 1966 ingresa al CUEC y forma parte, junto con Alfredo Joskowicz y Toni Kuhn, de la cuarta generación del centro. En cuatro años dirige seis cortometrajes: *Lapso* (1965), # 45/*Panteón* (1966), *El jinete del cubo* (1966), *S. O. S./Catarsis* (1967/1968), *El hijo* (1968) y *Leobardo Barrabas/Parto sin temor* (1969).



En 1968 participa de manera activa en el movimiento estudiantil y es el representante del CUEC ante el Consejo Nacional de Huelga (CNH). El 2 de octubre es detenido en la Plaza de la Tres Culturas y llevado al Campo Militar Número 1 donde, según testimonio de Jorge de la Rosa, fue torturado. Posteriormente es trasladado a la cárcel de Lecumberri y, al no ser identificado como uno de los principales dirigentes, es dejado en libertad dos meses después de su aprehensión.

Al finalizar el movimiento es elegido por la asamblea del CUEC para dirigir la composición del documental *El grito* (1968-1970) sobre el material filmado durante el movimiento estudiantil.

En 1970 también protagonizó el largometraje *Crates* de Alfredo Joskowicz y escribió el guión de *El cambio*, que este último director filmó en 1971. Al terminar de grabar *Crates*, mientras preparaba la filmación de su primer largometraje de ficción “El canto del ruiseñor”, y cuando su hijo acababa de nacer, Leobardo entró en la tina de su casa, se cortó las venas y se desangró hasta perder la vida el día 24 de julio de 1970.

Sin lugar a dudas existen lagunas importantes y puntos de contradicción cuando se quiere reconstruir la vida de una persona cuyo final no es fácil de traer a la memoria. Las preguntas acerca de la vida, la personalidad y, sobre todo, la muerte de Leobardo, resultan incómodas para quienes lo conocieron, y aún más para quienes lo quisieron. La filiación política de Leobardo López se mantiene en la neblina: hay quien dice que era comunista, hay quien asegura que no tenía formación política definida, hay quien dice que era simplemente una persona sin ideología.



Leobardo López Arretche
foto: Federico Weingartshofer

Lo mismo ocurre claramente con las razones del suicidio. Quienes conocieron de cerca a Leobardo López tienen las más diversas interpretaciones: hay quien, como Fernández Violante, compañera y amiga suya, piensa que la represión lo afectó

demasiado;¹⁰ Alfredo Joskowicz da más peso a posibles problemas psicológicos;¹¹ Arístides Coen cree que fue a la vez un reclamo y un acto dramático de sacrificio.¹² La mención de los problemas personales, familiares, de pareja, así como las referencias al LSD, son un constante entre quien lo conocieron, haciendo más difícil el acercamiento a la verdad.¹³ Es evidente que la respuesta exacta nunca la conoceremos, pero es indudable que la interpretación de su obra nos puede dar algunas pistas para acercarnos a Leobardo. Por ahora quedemos con el recuerdo que González Casanova tenía de Leobardo López, a quien definía así: “Leobardo era un muchacho inteligente, creativo, pero terriblemente conflictivo, tan conflictivo que eso le costó la vida”.¹⁴ Analicemos la primera de sus obras.

¹⁰ Olga Rodríguez Cruz (comp.), *El 68 en el cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Distrito Federal/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000, p. 21-22.

¹¹ Entrevista Álvaro Vázquez Mantecón a Alfredo Joskowicz, ciudad de México, 28 de julio de 2006.

¹² Entrevista Israel Rodríguez a Arístides Coén, ciudad de México 19 de enero de 2007, p. 104-105.

¹³ Entrevista de Israel Rodríguez a Federico Weingratshofer, ciudad de México, 26 de enero de 2007, p. 119-120; y a Ramón Aupart, ciudad de México, 21 de marzo de 2007, p. 152.

¹⁴ En el capítulo “El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos” de la serie *Los que hicieron nuestro cine*.

LAPSO

Lapso, la primera producción personal de Leobardo, realizada en 1965, nos muestra el día en la vida de un joven (Arístides Coen), que por su forma de enfrentarse al mundo es claramente existencialista. Todo comienza cuando se levanta en su departamento y reflexiona sobre su sentimiento de soledad. El joven sale a la calle buscando la razón de su existir: camina, se mezcla entre la gente y el caos citadino y mira morbosamente a las mujeres. Comienza a sentir angustia. Busca en las cámaras que se venden en los aparadores, en las librerías, en una llamada telefónica, pero no encuentra la respuesta a sus preguntas. Cansado, decepcionado y harto, se queda dormido en una banca de la Alameda Central. Durante toda la cinta, los pensamientos del protagonista son expresados en voz *off* con textos escritos por Leobardo López.

Lapso es quizá la obra de Leobardo más cercana a la tradición de la Nueva Ola francesa. La narrativa y el ambiente interiorista, la cámara subjetiva y la temática general nos muestran a Leobardo —en este momento con 23 años— como un joven con las preocupaciones existenciales de la época, con profunda náusea hacia su entorno y con preguntas que se responden casi siempre con la posibilidad de la muerte. Pero no digamos esto como quien construye cosas en el aire; vayamos al análisis de algunas escenas significativas.

El primer corto de Leobardo es claramente divisible en seis partes: la primera va del inicio de la cinta hasta la salida del protagonista a la calles; la segunda nos muestra la larga caminata inicial del personaje; la tercera muestra cómo se da un enfrentamiento con el caos de la ciudad y la gente que le parece repulsiva; en la cuarta vemos la búsqueda en las cámaras y la librería; la sexta nuevamente muestra una caminata, esta vez más desesperada y angustiada que la primera; la última secuencia es la desoladora

imagen del protagonista mientras, cansado, se queda dormido en una banca de la Alameda.

Desde la primera secuencia las señales de la soledad son enviadas: la cama individual y destendida es un claro símbolo indicial de que vive —y duerme— solo. Además, el dialogo del inicio marca la pauta para que la sensación de soledad sea el punto de partida. El protagonista dice: “Qué pequeño me sentía en tan grande y solitaria mancha negra sin fin. Qué solo me siento, siento, siento. No tengo aquí a quien amar ni quien me ame. Estoy completamente solo, solo, solo.”

Ciertamente la posibilidad polisémica interpretativa es bastante reducida y sencilla. En el momento en que el personaje nos dice exactamente lo que piensa hace que el campo del proceso de interpretación se estreche. Es claro, según pienso, que esto se debe a que, al ser la primera obra de Leobardo, no ha desarrollado la posibilidad de insertar puntos amplios de indeterminación dentro de sus obras. Por ahora su significante principal es todavía la voz que explica las cosas. Por esto mismo, y terminando con la digresión, es que la voz es también el principal significante que resalta en nuestro análisis.

Y es justo mediante uno de los diálogos que la idea se va mostrando cada vez más radical. Desde la tercera secuencia, en que el ruido del caos se inserta como ambiente hasta llegar a ser más protagonista que el protagonista mismo, la voz en *off* se muestra más y más angustiosa. La gente, a quienes casi siempre se muestra de espaldas para cargarlos con el significado llano de *gente*, cada vez repugna más, “son como lombrices”, el sujeto no encuentra su lugar en ese caos. Las palabras obligadas salen de su boca: “No puedo suicidarme, no puedo estar aquí, no me decido a irme [...] No hay nada, no lo puedo encontrar, pero tengo la dicha o la desgracia de creer que tal vez más adelante está.”

Sin embargo, es después de buscar ya en todos lados y no encontrar su lugar, cuando el personaje emite su sentencia más dura: “Es terrible hundirse en la mierda y poder respirar, no tengo la esperanza de asfixiarme”. No hay más, sólo la terrible condena de existir en este mundo y en esta sociedad, vivir y sentir la “crisis de la conciencia”. Me explico.

Muy de moda en la terminología marxista de los años setenta y muy pasado de moda en nuestros días, la idea de la crisis de la conciencia burguesa nos sirve perfectamente para describir obras como las Jomí García Ascot y Juan Ibáñez, pero sobre todo, para describir *Lapso*.¹⁵ Esta idea, parafraseando a quien no es ningún filósofo o antropólogo sino un hombre de cine, Tomás Pérez Turrent, se revela como la expresión en las sociedades avanzadas de la enajenación burguesa, el reino de la subjetividad lacerada, la búsqueda de la imposible armonía entre la subjetividad y el mundo exterior, la conciencia del hombre moderno acerca de su soledad y su búsqueda.

La crisis es entendida por lo general a un nivel individual y rescatada a base de motivaciones como el problema sentimental (*Un alma pura*), la nostalgia (*En el balcón vacío*), la ironía, el narcisismo o la angustia (*Lapso*). Por lo general la aventura termina en la comprobación del mundo como un lugar completamente inhabitable,¹⁶ como en el caso todas las cintas anteriores. Éste es, entonces, el punto de partida. Sigamos con el resto de las cintas

¹⁵ Entiéndase que no es la típica colonización de la realidad histórica o de la obra artística por una serie de conceptos y categorías que son impuestas por un modelo teórico obligado. El modelo al que pertenece esta idea ni siquiera existe en este análisis. Simplemente creo que el contenido de esta idea sirve perfectamente para enmarcar las cintas aducidas. Se siente en todas ellas este tipo de crisis que han dado en nombrar así. Se presenta en todas las películas esto que podríamos llamar, con las prevenciones, el espíritu de una época.

¹⁶ Tomás Pérez Turrent, “Puesta al día (1965-1971)”, p. 505-506.



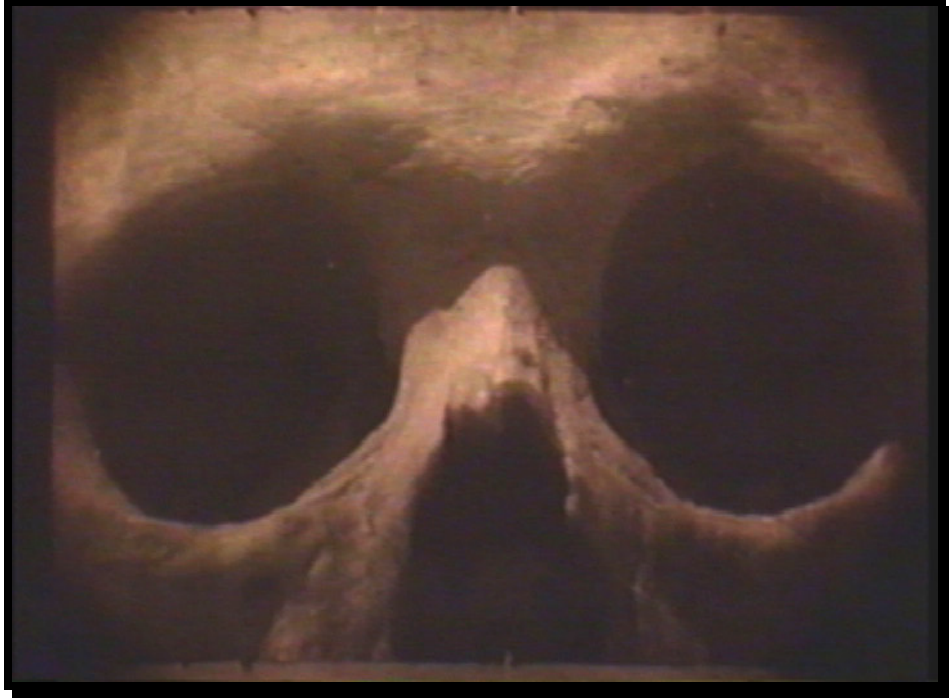
#45

45, o *Panteón* como también se le ha llamado, es quizá el material fílmico de Leobardo que menos sirve a nuestra investigación y por ello no dedicaremos mucho espacio a su análisis. El ejercicio fílmico nos muestra en escasos cinco minutos las imágenes de un panteón, en un inicio vistas por los ojos de la muerte; después, cambiando la música que originalmente es de tono serio e incluso religioso a una música de tono cómico, las imágenes de las tumbas se vuelven satíricas y cómicas. Todo esto es mezclado con imágenes de animales en el zoológico, deliberadamente mostráramos detrás de las rejas. Todo termina con la toma de un cráneo.

Claramente este material es un ejercicio de montaje, un poema fílmico. La principal intención es demostrar una capacidad técnica de sincronía. Sin embargo, aunque yo mucho tiempo pensé que este ejercicio no tenía un mensaje definido, sino que estaba claramente destinado a generar sensaciones más que significados, que era un punto asignificante, ahora pienso que los mensajes existen. Sin embargo, me parece que en este caso los límites de la interpretación deberán ampliarse y tenerse en cuenta que, si ciertamente el ejercicio no significa cualquier cosa, tampoco es posible una interpretación muy exacta.

Me parece que el punto central de este ejercicio es la mirada. Criticablemente expresada a través de unos ojos de calavera, creo que la mirada sencilla de la muerte muestra satíricamente la suntuosidad de las tumbas. Después todo se vuelve un ejercicio eminentemente lúdico en que los traseros de los querubines son expuestos junto con tigres enjaulados. Sin embargo, la mirada es una constante. La cámara mira a los animales que a la vez miran la cámara. Al final, como al principio, todo está siendo visto por la muerte. La mirada de la muerte está expresada del principio al final.

No vayamos más allá. De nada de serviría a nuestros fines. Sólo cabe destacar que en este punto, la presencia de la preocupación por la muerte es aún constante.



EL JINETE DEL CUBO

*Debo probarle exactamente que no
me queda ni el más leve polvillo de carbón y que,
por lo tanto, él es para mí como el sol de los cielos.
Debo actuar como el mendigo hambriento
que decide expirar en el umbral de la puerta...*
Franz Kafka, *El jinete del cubo*, 1921

Cortometraje basado en el cuento homónimo de Franz Kafka sobre un hombre (Felipe Casanova) que sufre de frío en su pobre cuarto pues se le ha terminado el carbón para la chimenea. Debido a esto decide montar un cubo vacío para ir a buscar la caridad del carbonero. Al llegar al lugar, la mujer del vendedor finge ignorar al pobre hombre que, ya en su cama, muere de frío mientras grita reprochando la crueldad de la mujer.

Este tercer cortometraje de Leobardo López se divide, a semejanza del cuento de Kafka, en tres partes. La primera va del inicio, donde el hombre, pobre y solo, decide ir a pedir caridad. La segunda parte, quizá las más interesante estéticamente hablando, representa el largo viaje del hombre en busca del carbonero. En esta parte la realidad y el tiempo se parten en dos: por un lado se nos narra, bajo el constante tic-tac de un reloj, el largo y viaje hasta la casa del comerciante llevando el cubo en la mano; por el otro, se nos muestra la realidad imaginada por el personaje, en la cual éste va volando, montado sobre el cubo, viendo las calles desde lo alto.

Pero lo más interesante para nuestra investigación es la tercera y última parte. Durante las dos primeras partes del *film* el relato de Kafka ha sido seguido al pie de la letra por el director. La narración del checo, cuando no es enunciada textualmente por el protagonista, es expresada en encuadres, tomas, secuencias. Pero en la última parte Leobardo López decide terminar el *film* como una obra únicamente suya y cambia los significantes, cambia los signos: cambia el mensaje.

Primer cambio. En el relato de Kafka el carbonero, “allá abajo, escribe, encogido ante su mesita”.¹⁷ En el cortometraje de Leobardo el carbonero aparece contando un fajo de billetes, que lo hace significar más un rico propietario que un simple carbonero. Segundo ejemplo. En el relato kafkiano la mujer de carbonero “teje sentada en el banco de la chimenea”.¹⁸ En nuestra cinta la mujer es presentada comiendo un plato de sopa caliente: es una mujer que se alimenta con sopa e inmediatamente puede ignorar a un hombre muriendo en su puerta. Finalmente, el relato de Kafka termina narrando cómo el hombre, al ser ahuyentado por la mujer, metafóricamente se eleva a las regiones de los pinos helados y se pierde de vista para siempre. En la cinta universitaria, como se dijo arriba, simplemente muere, víctima de la avaricia de la mujer.

Es así que ya en este tercer corto comienzan a verse signos incipientes de la transformación del sentido, así como una mayor complejidad en la tarea creativa. La definitiva vuelta de tuerca en la obra de Leobardo López se dará en el siguiente cortometraje a revisar.

¹⁷ Franz Kafka, “El jinete del cubo”, en *Obras completas*, ed. de Alberto Laurent, trad. Joan Bosch Estrada *et al.*, Barcelona, Teorema, 1983, p. 1302-1303.

¹⁸ *Ibidem.*



S. O. S./CATARSIS

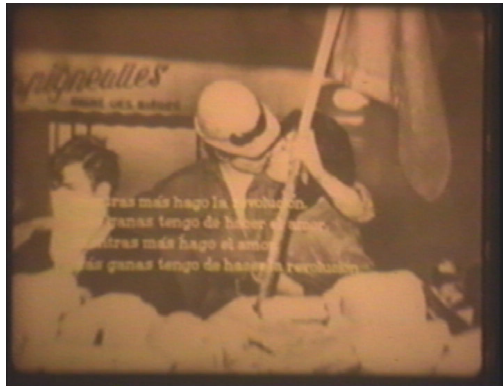
Dios: sospecho que eres un intelectual de izquierda.
Graffiti en las paredes del Liceo Condorcet. Paris, 1968

S.O.S./Catarsis es el resultado de las que en realidad fueron dos obras por separado. En 1967 Leobardo López realizó *S. O. S.* y después, probablemente en 1968, unió ésta a *Catarsis* de lo que resultó la obra final.

Este corto de Leobardo López se inscribe dentro el llamado cine conceptual tan de moda por aquellos años y que se caracterizaba por dar una importancia secundaria a la narración de alguna historia y dar prioridad, como su nombre lo dice, a la elaboración de conceptos, de unidades significantes.¹⁹ De este modo, *S.O S./Catarsis* es un ejercicio que rompe aparentemente con la lógica aristotélica del discurso fílmico al presentarse como una mezcla y superposición de imágenes y sonidos con la intención de llegar a una idea final sin la necesidad de tener antes una narración lineal en el espacio y el tiempo.

Con todo, el texto es claramente desestructurable en tres partes. En la primera se muestran, bajo la música de los “coros del himno de la Republica Federal Alemana”, imágenes que hacen referencia clara a la guerra, la muerte, la explotación, la discriminación y la injusticia, así como a algunas imágenes de resistencia, es decir, al mundo en caos, al lugar invivible, a un franco mundo de porquería. En la segunda vemos, ambientadas con música de tambores del Congo, imágenes de una reunión de jóvenes que se divierten tocando música y platicando, totalmente desentendidos del mundo, despreocupados por la realidad.

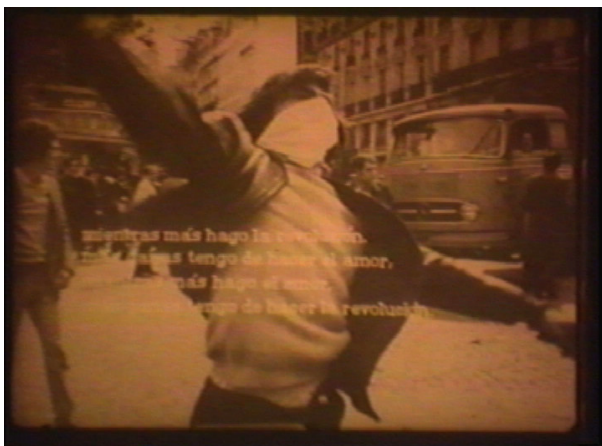
¹⁹ Al igual que uno de los primeros largometrajes de ficción producido en el CUEC, *Quizá siempre sí memuera*, de Federico Weingartshofer, filmada en 1971.



Antes de la tercera parte, y con el prelude del estallido de la bomba atómica (clara referencia al miedo casi consubstancial a las generaciones de la Guerra Fría), se presenta un silencio largo. La pantalla se oscurece. Esto parece el final, pero no lo es. Después de unos momentos la pantalla se comienza a iluminar y de las tinieblas surge... París, el mayo francés. Vemos tres imágenes de la resistencia estudiantil de 1968: jóvenes ayudándose en la calle, una pareja besándose en una barricada y, finalmente, un joven embozado lanzando un adoquín; su posición es claramente libertaria. Todas las imágenes son mostradas con el himno de la alegría de Beethoven como telón de fondo y acompañadas por una leyenda que podía leerse con frecuencia en las calles de París:

“Mientras más hago la revolución, más ganas tengo de hacer el amor.

Mientras mas hago el amor, más ganas tengo de hacer la revolución.”

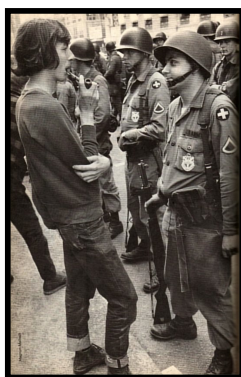


La inclusión clara de un iconotexto en esta parte de la cinta es significativa por el hecho de que se pretende reducir la capacidad polisémica de la imagen. Se reduce el punto de indeterminación. “Lo que usted está viendo es esto.” La

intención artística esta siendo compensada (¿o acaso desplazada?) por la intención política.

En un primer análisis de está obra llegué a pensar que el corto estaba construido con una estructura dialéctica mediante la cual se pretendía obtener un concepto de la confrontación de dos conceptos anteriores; los conceptos: jóvenes e injusticia; el

resultado: la lucha juvenil. Sin embargo creo que esto es incorrecto. Las dos primeras partes no se están contraponiendo, conviven tranquilamente y en eso precisamente recae la crítica. El mundo es aniquilado mientras los jóvenes bailan y ríen. Por un momento parece que, junto con el corto, el mundo se ha terminado. Pero el movimiento estudiantil francés surge como la respuesta que se ha estado buscando. La primera imagen nos muestra la solidaridad de un joven con otro; la soledad y el individualismo se esfuman. La segunda es aún más significativa. El amor está justo en la barricada, un mecanismo de defensa tácticamente ocioso e inútil para detener cualquier artefacto bélico, pero, como decía Gabriel Albiac, “el adoquín arrancado de las calles no busca levantar barrera; persigue paraíso”.²⁰ La tercera es el cierre total de la idea: la defensa, el paso definitivo a la acción, a la agresión, a la violencia.²¹



Así, en este corto podemos ver claramente cómo se plasma ya un cine de conciencia social. El camino parece lógico: se esta partiendo de una búsqueda personal, pero se tiene también una preocupación social que primero solamente se manifiesta en un repudio, pero que después, con el proceso de politización de Leobardo, se va desplazando hacia la esperanza del surgimiento de un nuevo hombre, en este caso representado por los jóvenes de Francia.

²⁰ Gabriel Albiac, “Destruir por destruir”, *La revista: MAYO 68*, disponible en: www.elmundo.es/magazine/num132/textos/des.html.

²¹ Tema que para estos días interesaba dentro del CUEC, pues, por iniciativa de Manuel González Casanova, Leobardo López y Alfredo Joskowicz realizaban por entonces una serie de entrevistas a los estudiantes de la Ciudad Universitaria, a fin de realizar un trabajo sobre la violencia como método de los jóvenes para ser escuchados. Tras la represión del movimiento, este material fue ocultado para que no fuera utilizado contra quienes en él participaban y aquel documental nunca logró terminarse.

EL HIJO

Cortometraje que narra dos días en la vida de una pareja: Ella (Tania de Vinós) y Él (Raúl Herrero). Por la tarde la pareja viaja en auto por la carretera hasta llegar a una zona solitaria. Después de unos momentos de plática deciden ir a la casa de Él para hacer el amor. En el departamento tienen relaciones e inmediatamente Él le pide a Ella que vivan juntos. Al día siguiente por la mañana suben al auto para ir a recoger las cosas. En el auto platican sobre tener un hijo y sobre el estudio que Él está apunto de abrir. Llegan al hogar por las cosas. Después de ahí irán al mercado.

Este quinto cortometraje de Leobardo se divide en tres partes. En la primera, Ella y Él son dos personas completamente distintas: Él no quiere tener hijos, teme al mundo, a la guerra, pero antes que todo, desea a su pareja. Ella quiere tener hijos, le gustan los conejos, ofrece dulces, toma coca-cola y, como único punto de unión, también desea a su pareja. La segunda parte nos narra los pormenores del único momento de comunión de la pareja: el acto sexual. Pero es este momento²² el que detona la verdad detrás de la relación y el rol de géneros dentro de la pareja. Después del acto sexual la relación de pareja se transforma y parece comenzar una historia nueva. Pero Ella no ha cambiado. Al siguiente día, con el que inicia la tercera parte, Ella sirve café sumisamente; quien cambió fue Él que ha entrado en la dinámica y desea la familia antes despreciada. Existen otros elementos que vale la pena subrayar.

En primer lugar hay que destacar en este punto la utilización de un significante sonoro que Leobardo ya había ocupado en *S.O.S/Catarsis* (y que utilizará después en una secuencia de *El grito*). Al iniciar el corto, mientras la pareja está a la orilla de la carretera, se escucha el sonido del paso de un avión que en este punto no parece tener

²² Acto sexual que se muestra de manera directa y fría como la reproducción de los roles: ella desea que la abracen y besen; Él la penetra, termina rápidamente y sale aunque Ella no quiera. Él se interesa de inmediato por saber si ha cumplido con su viril cometido y pregunta “¿llegaste?”. Ella sólo responde “te amo”.

importancia. Sin embargo, en la última toma el sonido se repite, pero esta vez le sigue aquel que nos indica que el avión ha dejado caer una bomba. El avión se convierte en este momento en un representante de aquel mundo que nuestro protagonista teme. Pero aparece tarde, justo en el momento en que a Él ya nada le importa, pues le preocupa más tener esposa (a la cual por cierto no ama), hijo y un estudio en el que “ojalá le vaya bien”.

En segundo lugar, un significativo sonoro se escucha en la última parte. Cuando la pareja va en auto y Ella le propone tener un hijo escuchamos la primera parte de *When I'm sixty-four*.²³ El mensaje es sutil pero claro. La pareja habla del nuevo estudio, del requerido hijo, de ir al mercado. Los Beatles cantan: *When I get older losing my hair / many years from now / will you still be sending me a valentine / birthday greeting, bottle of wine / If I'd been out till quarter to three / would you lock the door / Will you still need me / Will you still feed me / When I'm sixty-four. You'll be older too / And if you say the word / I could stay with you*. Se presenta el pretendido fin de lo que en ese auto está comenzando, lo que se está planeando. Pero el sonido del avión que antes mencionamos acalla la voz de McCarney. El mundo parece no estar como para tejer un suéter junto a la chimenea, dar la vuelta los domingos o arreglar el jardín. En este corto Leobardo muestra una clara continuidad con *S.O.S./Catarsis*, donde se presenta la crítica al desinterés de los jóvenes por el mundo.

Pero en este corto se muestra más que la crítica a la familia pequeño burguesa a la que nada le importa. La verdad es que en esta obra se tocan y conviven el machismo representado y el que, viniendo del mismo autor, se trasmite por todo el film. En pocas palabras, el personaje femenino termina siendo una especie de Eva moderna que muerde la manzana/coca-cola y representa la ignorancia, el sentimentalismo y la vida

²³ La canción, escrita originalmente por Paul McCartney y grabada en 1966 con los arreglos de John Lennon, había aparecido en 1967 dentro del histórico disco *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

despreocupada. Su deseo de un hijo es insinuado desde el inicio por el burdo gusto por los conejos. A lo largo del film la protagonista termina representado a una tonta enamorada (para colmo virgen), que al oír hablar de guerra prefiere ofrecer dulces. Al final, sin embargo, Eva gana, pues valiéndose de sexual estrategia ha vencido al débil de Adán que no puede sino aceptar entrar en la dinámica de la clase media de la familia nuclear.



LEOBARDO BARRABÁS (PARTO SIN TEMOR)

Durante los años sesenta se puso de moda en México el parto profiláctico. Por el mismo tiempo Leobardo López y Geraldín Novelo concibieron un hijo al que pondría por nombre Leobardo Barrabás. El nacimiento de éste no pasó desapercibido ya que su padre lo dejó filmado para la posteridad en un corto de intensidad indiscutible y claramente innovador para la época en que se realizó.

Este corto, que ha sido elogiado por Manuel González Casanova como un producto de gran creatividad, aparentemente tiene como único telón de fondo una decisión personal de filmar el nacimiento de un hijo. El material que se filmó ese día fue editado por Ramón Aupart —quien por cierto agregó el sonido de otro parto para poder ambientar el corto— y presentado después con el nombre del niño y el subtítulo que hace referencia al método profiláctico.

Pero, ¿quién filmaba el nacimiento de un niño en 1969? Nadie. Este cortometraje es claramente un acto contracultural. La carga ideológica de las imágenes es visible en cada momento. La inclusión en varios cuadros del camarógrafo que es a la vez protagonista y espectador es evidentemente programada. Se presentan en el corto las referencias visuales de manera directa de temas relevante: el nuevo hombre es mostrado ahí, claramente, en el momento en que nace; la nueva “sagrada” familia se presenta en aquellas secuencias en que el director-camarógrafo-padre entra en cuadro. Presenciamos pues, en su forma más evidente, la célula fundamental de la nueva sociedad. He aquí la verdadera relevancia de un corto que a nosotros, hombres del siglo XXI donde casi todo se nos ha mostrado, puede parecernos irrelevante, pero que para su

momento debió de ser algo verdaderamente innovador y, casi podríamos decir, dramático.²⁴

Cabe apuntar por último, para no detenernos donde no debemos, que la realización de este último corto, así como su innegable relación con el anterior, muestra la estrechísima relación entre la producción artística y la vida personal de Leobardo. Las preocupaciones del protagonista de su anterior corto encuentran fundamento en este último trabajo y posteriormente en la obra de Joskowicz que Leobardo protagonizó.



²⁴ Véase el testimonio de Ramón Aupart al respecto, p. 166-167.

* * *

Ahora debemos marchar hacia el análisis de un par de obras más. Nos referimos por un lado a *Crates*, dirigida, en estricto sentido por Alfredo Joskowicz en el año de 1970; y por el otro, al tan popular documental sobre los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968, *El grito*, cuya autoría se atribuye a Leobardo. En ambos casos la pregunta inicial es parecida y versa del siguiente modo: ¿es *El grito* un film de Leobardo López?, ¿es *Crates* obra de Alfredo Joskowicz? Por ello, antes de hacer el análisis de cada una de las obras, es menester, en cada caso, hacer algunas notas aclaratorias sobre la producción de las cintas.

EL GRITO

La historia del documento

La historia de *El grito* ha sido reconstruida varias veces pero de forma fragmentada. Los ires y venires de sus realizadores se conocen solamente en pláticas; las versiones se contradicen y una interpretación única parece lejana. Sin embargo, creemos deber de este trabajo dar la versión a que hemos llegado después de una investigación con los principales involucrados. Además, el referir de manera clara la forma en que fue realizado *El grito*, a de darnos la pauta para saber hasta qué punto es o no pertinente considerarlo como una obra de Leobardo López. La historia versa más menos así.

Al poco de tiempo de iniciado el movimiento estudiantil de 1968 Manuel González Casanova convoca a una asamblea general en el CUEC.²⁵ En esta asamblea se determina tomar el material fílmico con que contaba el centro²⁶ y salir a filmar el movimiento. La idea principal de González Casanova era que las filmaciones hechas por los estudiantes sirvieran como la práctica que tanto faltaba en el CUEC.

Así, en un inicio y cuando el director aún tenía suficiente incidencia en la asamblea del centro, el material filmado era revisado entre profesores y alumno en una especie de clases que se daban ya con el movimiento en marcha.²⁷ Esto, dados los acontecimientos, tuvo que dejar de hacerse a las pocas semanas. Sin embargo, aunque mucho del material resultó repetitivo, esto no fue casualidad ni obra de la desorganización. Al tomar la decisión de usar el material del centro “el CUEC se constituyó como un equipo cuya función era la documentación del movimiento. El CNH enviaba periódicamente un listado de las actividades que se llevarían a cabo y una asamblea del CUEC repartía las tareas a realizarse”.²⁸ Por otro lado, desde el inicio del movimiento se decidió que no se filmaría a los líderes, sino que se trataría de registrar la forma en que el movimiento se articulaba con el pueblo. Pero, a pesar del plan, la poca preparación práctica de los alumnos fue evidente; la mayoría del material simplemente se echaba a perder por la poca capacidad de quienes lo utilizaban. Por otro lado, gran parte de los hechos importantes del movimiento estudiantil no tuvieron una cámara de cine cerca, o por lo menos no del CUEC.²⁹

²⁵ Entrevista a Manuel González Casanova, ciudad de México, 1 de marzo de 2007, p. 140-141.

²⁶ Debido al beneplácito con que el rector Barros Sierra veía el surgimiento del nuevo centro de extensión, en 1968 el CUEC fue dotado por primera vez de una gran cantidad de material, por supuesto, todo en 16 milímetros.

²⁷ Entrevista a Manuel González Casanova, p. 139.

²⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68”, en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México 1968-1997/The age of discrepancies. Art and culture in México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 472 p., p. 34.

²⁹ La existencia de más material fílmico con imágenes del movimiento estudiantil, y sobre todo de la Plaza de las Tres Culturas, se ha convertido en un lugar común entre la población aunque la existencia de tal material no ha sido demostrada. Sin embargo, en la elaboración de esta tesis encontramos una referencia

Pero vino la represión y con ella el 2 de octubre. El movimiento se desarticuló y el material filmado —más de ocho horas en total— tuvo que ser resguardado para evitar que cayera en manos del Estado. Una gran cantidad de rollos de lo que después sería *El grito* fue sacado de las bodegas en que se guardaba y repartido entre algunos estudiantes que lo escondieron donde se pudo. Pasada la tormenta, a inicios de 1969 el material se reunió y, en asamblea general, se decidió que Leobardo López, el alumno que había estado más involucrado en el movimiento y quien tenía ya una gran popularidad —además de reconocida capacidad cinematográfica—, fuese quien dirigiera la formación del documental.

Este punto se presentó como uno de los más oscuros al inicio de la presente investigación. La verdad sobre cómo es que se había decidido que Leobardo dirigiese *El grito* tenía varias versiones. Marcela Fernández Violante aseguraba que fue decisión, por una moneda lanzada al aire, de González Casanova.³⁰ Sin embargo, la mayoría de las referencias, y la afirmación misma de González Casanova, nos demuestra que fue una decisión de asamblea, debida a la gran popularidad que Leobardo López adquirió durante el movimiento estudiantil. Queda claro entonces la elección del director de *El grito* no fue, como se ha dicho, una decisión de González Casanova, simple y sencillamente porque él no quería que Leobardo fuese el director, pues consideraba a este último una persona sin ideología. “Ésta fue —nos dice González Casanova— una de las pocas ocasiones que la asamblea no decidió lo que yo quería.”³¹

Por otro lado, desde hacía un par de años Leobardo había conocido en los Laboratorios México al asistente de edición de cine industrial Ramón Aupart. Hombre completamente apolítico y desvinculado de los problemas de la universidad. Ramón

directa, y aunque una gaviota no hace verano, remitimos al lector a revisarla. *Vid.* Entrevista con Ramón Aupart, concretamente las páginas 154-157 de esta tesis.

³⁰ *Vid.* “Marcela Fernández Violante”, en Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, p. 19; Entrevista a Manuel González Casanova, p. 140.

³¹ *Idem.*

Aupart —a decir de él mismo— “tenía un coraje tremendo porque, siendo el mejor asistente, no me habían llamado para trabajar en la producción de *Olimpiada en México* de Alberto Isaac”.³² Al enterarse del material que tenía Leobardo en sus manos se ofrece a editarlo de manera gratuita, pensando que sería un trabajo de quince días con el que podría demostrar el error de no haberlo llamado a aquella superproducción. La edición de *El grito* le llevó nada más y nada menos que un año.

Durante este tiempo Ramón y Leobardo se enfrentaron con la tarea de seleccionar, organizar, editar, y agregar sonido a más de ocho horas de material. El primer criterio de discriminación fue muy sencillo: gran parte del material no servía por estar sobreexposto, mal enfocado, etcétera. Sin embargo, aun quitando el material inservible aquello era una cantidad bárbara de película, en su mayoría repetitiva. La frase de Leobardo, según recuerda Ramón Aupart, era “despiádate maestro, córtale”.³³

Para no abundar ya más en detalles, hemos de decir que la división cronológica *El grito*, así como la inclusión de los textos de Oriana Fallaci, fue decidida por Leobardo. Para mediados de 1970 el film quedó concluido. Su proyección estaba materialmente lista; pero en términos políticos la cosa no era tan sencilla y el material editado durmió por algún tiempo el sueño de los justos en las bodegas del departamento de cine de la Universidad.

Después del movimiento estudiantil, el interior del CUEC se pensó que resultaría peligrosa para el mismo movimiento la proyección inmediata del CUEC, así que tal proyección se pospuso. Sin embargo, por motivos que en este trabajo no hemos podido dilucidar de forma clara, una copia de *El grito* llegó a manos de Guillermo Díaz Palafox, quien, ni tardo ni perezoso, se convirtió en el autor de la primera exhibición pública de *El grito*. Así, aunque claramente se trataba de la proyección prohibida de una “copia

³² Entrevista a Ramón Aupart, p. 150.

³³ *Ibidem*.

pirata”, después de ésta el estruendo que causó la película fue inmediato.³⁴ En los siguientes meses las copias de la película se multiplicaron y su proyección se volvió común. Con todo esto anotado, sólo falta presentar aquí algunas...

Notas sobre El grito

Por todo lo anteriormente dicho, es claro que, si bien la autoría de *El grito* se ha dado en forma justa a Leobardo López, que decidió su estructura y su carácter general,³⁵ nos enfrentamos aquí, de manera clara, al único trabajo de este cineasta que, por razones obvias, no es un trabajo de autor. Sería forzar nuestra investigación el decir que esta cinta se integra de manera clara al resto sus obras. El documental que pasaría a la historia como la memoria fílmica del movimiento estudiantil estaba definido desde antes de que Leobardo lo tomara: las filmaciones ya estaba hechas, es decir, las tomas no se pensaron en función de la obra, los acontecimientos se habían filmado de manera desordenada, etcétera.

Sin embargo, el que no pueda considerarse como cine de autor, no nos impide buscar las aportaciones de nuestro cineasta a la obra, que a fin de cuentas lleva su firma. Decíamos, por ejemplo, que la decisión de presentar las imágenes de manera cronológica fue propuesta por Leobardo, en un afán sintetizador en medio de la montaña fílmica en que se encontraba.

Pero lo que *El grito* es, va más allá de una simple de síntesis de material. La labor creativa fue compleja y tenía objetivos claros. En un inicio pensamos que *El grito*

³⁴ Para mas detalles remito al lector a la reproducción de las entrevistas con Manuel González Casanova y Ramón Aupart en el presente trabajo, p. 141 y 163 respectivamente.

³⁵ Sin embargo, dado que *El grito* es fundamentalmente una obra de edición, un trabajo artesanal, yo me inclinaría más a pensar en una autoría compartida con Ramón Aupart.

simple y sencillamente no era una película de combate pues no podía incluirse en sentido estricto dentro del cine de combate latinoamericano, por lo menos no como obra. Pero el error era claro. El hecho de que este film no compartiera la estructura del cine de combate de los años setenta no la hace una cinta sin fines claramente militantes. Es cierto que *El grito* nunca llama a la acción, pero esto se debe a que la estrategia política era otra y existía desde que el material estaba siendo filmado.

Es verdad que se buscaba el registro fílmico, pero la coyuntura política exigía además que el material tuviera un uso político. Lo que se intentaba era romper el cerco mediático al que el gobierno de Díaz Ordaz había confinado al movimiento.³⁶ Tanto la obra de Leobardo como los *Comunicados* que durante los meses de lucha produjo el CUEC carecen de un narrador que ofrezca la verdad sobre lo que se muestra. Se apuesta por la fuerza y la elocuencia de la imagen misma. Se ve claramente que muchas de las imágenes no son casuales; algunas están preparadas y son bastante creativas. Recuérdese, por ejemplo la emblemática toma que tiene en primer plano una mano con la “V” de la victoria que avanza frente a la multitud.

Se debe a esta estructura y esta intencionalidad el que *El grito* sea hoy día una película completamente nostálgica. El film pretende ser dramático aunque muchos juzguen que no lo logra. A la actriz que leyó los textos de Oriana Fallaci, Leobardo la regresó el primer día porque no le imprimía el tono dramático de la periodista italiana. Al respecto, Ramón Aupart nos platicó que, tanto él como Leobardo, fueron criticados posteriormente por causar la catarsis del público, pues —se le decía— desmoviliza a la gente; “pero eso no nos importaba, puede ser que no resista un análisis marxista, pero lo que buscábamos era la emoción, causar el este efecto en el espectador”.³⁷

³⁶ Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68”, p. 34-35.

³⁷ Entrevista a Ramón Aupart, p. 158.

De esta forma, aunque en un inicio no nos parecía tan clara la afirmación de *El grito* como la obra fundacional del cine militante de los años setenta en México, es indudable que su producción marcó el inicio de un tipo de cine que pretendía responder a las preocupaciones políticas de un movimiento organizado. Es imposible pasar por alto los nexos, sobre todo políticos y contextuales, con las obras de emblemáticos representantes del nuevo cine latinoamericano como Solanas, Birri o Sanijés, aunque éstas no representen una influencia directa en este momento. Los puntos de encuentro del cine militante mexicano con este tipo de filmes se dará después en Viña del Mar, en Cartagena, etcétera.

La formación de los cineastas mexicanos, más allegados en años anteriores a otros puntos de la cinematografía mundial, los ponía en una línea distinta de la del resto de América Latina. Ahí están las obras de Joskowicz o Fernández Violante, por no mencionar las de Jorge Fons o Jaime Humberto Hermosillo, por sólo hablar de los egresados del CUEC. Pero el movimiento de 1968, no sólo en México sino también en Francia, provocó que las preocupaciones existenciales y subjetivas que se mostraban en los filmes de los jóvenes cineastas mexicanos se entremezclaran e incluso fuesen siendo sustituidas por otras de mayor compromiso social.

Parecería difícil unir *El grito* con el resto de la obra de Leobardo. Sólo una imagen nos da la pauta para sostener la línea que hemos trazado. Ésta ya la mencionamos antes y se encuentra al final de *S.O.S./Catarsis*, donde el movimiento francés responde a los cuestionamientos de la juventud.

CRATES

La historia del documento

El guión de *Crates* fue concebido y finalizado por Leobardo López y Alfredo Joskowicz en 1968. Sin embargo, su realización hubo de esperar a que Leobardo, quien sería el protagonista de la cinta, terminara de trabajar con el material filmado durante el movimiento estudiantil. Mientras tanto, Alfredo Joskowicz realizaba interesantes cortometrajes que sobre la religiosidad popular en México,³⁸ en la búsqueda de una expresión religiosa personal; expresión que no le fue inculcada por sus padres y que buscaba en las manifestaciones populares del cristianismo mexicano.³⁹ Al concluir cada uno sus proyectos decidieron comenzar la grabación de *Crates*, que quedó concluida a mediados de 1970. Sin embargo, tras la muerte de Leobardo, Alfredo Joskowicz quedó ante la disyuntiva de continuar o no con el proyecto. Finalmente decide concluir la película y dedicársela a su gran amigo.

Ahora bien, hay quien afirma que *Crates* debe verse más como una obra de Leobardo que de Joskowicz. Se argumenta que es el estilo propio de Leobardo, que en la base de la cinta está él. La respuesta de Federico Weingartshofer cuando le preguntamos sobre esto es quizá la más contundente: “Pues es que Leobardo era Crates. Leobardo era un *hippie* así. Leobardo era Crates, simplemente, no interpretó a nadie, era él mismo. Así era, así se vestía. Tenía esas actitudes de repartir pan y de regalar cosas en la calle”.⁴⁰

Sin embargo, y esto lo explicaré en un momento con el análisis de la obra, mi percepción es que la película no puede verse como una obra de Leobardo. Las

³⁸ *La manda*, 1968, y *La pasión* 1969.

³⁹ Entrevista a Alfredo Joskowicz.

⁴⁰ Entrevista a Federico Weingartshofer, p. 119.

preocupaciones de ambos creadores se entremezclan en la cinta de manera completamente sutil pero a la vez diferenciable. La obra da la impresión de haber sido hecha alimón aunque sabemos que en estricto sentido no fue así. Creo, pues, que el análisis de esta cinta nos muestra que, debido a las circunstancias de su producción, a entenderse como una obra de ambos directores; por lo tanto —y esto es lo más importante—, para podernos acercar a Leobardo López vía *Crates*, es necesario un ejercicio de análisis en donde lo sepamos separar de aquellos significantes puestos ahí por Alfredo Joskowicz. Eso es lo que intentaremos.

El análisis

Crates narra la historia del personaje que le da nombre a la cinta. Éste, justo el día en que un conductor de televisión lo visita para ofrecerle premios, ha decidido regalar todas sus cosas y marcharse a vivir errante por el mundo. Crates, después de haberse despojado de todo lo que le unía al mundo material, vaga solitario por desiertos, lagos y zonas marginales, convirtiéndose en una especie de buen salvaje que no necesita del mundo “civilizado”. Mientras esto sucede, una joven que ha intentado infructuosamente suicidarse —y que quién sabe por qué sabe de la existencia de Crates—, pide a su hermano que la lleve a donde se encuentra este renegado personaje. Con ellos dos y el protagonista el trío queda conformado hasta que el hermano varón desiste de este tipo de vida y renuncia al grupo. La pareja se queda sola y libre para amarse. Así, después de haber tenido sexo en la Alameda Central, Crates y su pareja conciben un niño a quien obviamente recibe nuestro protagonista sin ningún tipo de auxilio médico. Tras el

nacimiento del bebé la familia ha quedado integrada y se va caminando por un sendero, mientras el hermano desertor los mira alejarse felices.

Apretada y siempre incompleta síntesis de una obra de suyo compleja. Pero por ahora es suficiente con este pequeño bosquejo para poder enmarcar nuestro análisis y no perdernos en lo abstracto.

Estructurada en cinco grandes partes, esta cinta reproduce los temas y problemas que parecieran obsesivos en la obra de Leobardo López y que el movimiento estudiantil no borró en lo absoluto: el enfrentamiento infructuoso con el mundo, que en esta ocasión termina con la renuncia; el suicidio como una forma de terminar la relación del yo con la circunstancia; el hijo, cuya percepción a lo largo de sus obras se manifiesta decididamente contradictoria entre la alegría y la esperanza por un lado, y el miedo por el otro, etcétera. Pero vayamos por partes y analicemos algunos puntos significativos para poder dar una interpretación final.

Sobre el tema hemos de decir lo siguiente. Desde el inicio de la cinta el mar de referencias parece introducirnos en un caos de significados que, en realidad, no lo es tanto. Entre pinturas surrealistas, obras evolucionistas, de antropología filosófica, biografías de cristo, textos marxistas, etcétera, surge el claro y único fin de este bombardeo: al final de todo la voz en *off* sentencia “nadie me responde”. Este inicio nos remite a los anteriores cortos de Leobardo. Para llegar a lo que se nos mostrará enseguida, ya ha pasado por la desesperación de *Lapso*, la crueldad y la esperanza de *Catarsis*, el miedo de *El hijo*, además claro de *El grito* y la toma de posición política que éste implica. Es hora de la retirada.

Con creativa ironía la escena del desprendimiento es mostrada gracias a un programa de televisión que pretende hacer entrar a Crates en una dinámica en la que puede ganarse “hasta un condominio en una de las zonas más exclusivas de la ciudad”.

Después de esto, mediante el uso del falso documental propio del Nuevo Cine Latinoamericano (que lo heredó del neorrealismo),⁴¹ las referencias al mundo como un lugar doloroso, egoísta, desconfiado y cruel serán una constante. Tanto es así que la futura pareja de Crates ha intentado la retirada vía la muerte.⁴²

Ahora, claro que la película es religiosa. Cada escena está plagada de referencias bíblicas en un orden casi evangélico. La relación de a) Leobardo/Crates en el río antes de iniciar propiamente su nueva vida y b) Jesús en el Jordán siendo bautizado por Juan, es completamente clara. Igual de claras, para no ir muy lejos, y en el mismo orden de aparición, se presentan las referencias a la incursión de Jesús en el desierto, la multiplicación de los panes, la última cena, la llegada del cordero que quita los pecados del mundo, la sagrada familia, etcétera.

Es casi seguro que estas referencias sean obra de Alfredo Joskowicz y que tengan como un telón de fondo general la creencia muy marcada en la época de que el retorno a un ideal religioso en el que se mezclaban los ideales de justicia, igualdad y pureza, iban de la mano con el nuevo tipo de sociedad que se pretendía alcanzar con la lucha social. Obviamente no presenciamos referencias dogmáticas a la fe, sino una visión de la lucha social y de la idealización de la sociedad en la que las referencias a la utopía cristiana son un punto de partida obligatorio para estos jóvenes. Es decir, parece ser que en esta película se respira el ambiente latinoamericano surgido después de la obra iniciada por Juan XXIII en 1962, nada más y nada menos que el Concilio Vaticano Segundo, que representó una renovación de la fe católica y un acercamiento de la Iglesia con el mundo moderno.

⁴¹ Recurso que, por otro lado, no era innovador en México, y mucho menos en el CUEC. Y no nos referimos a la "neorrealista" *Raíces*, sino a la obra *Pulquería La Rosita*, de Esther Morales, egresada de la primera generación del CUEC.

⁴² Sería sumamente esclarecedor y se queda en el tintero, una investigación seria sobre el suicidio, real y representado, entre las juventudes mexicanas a partir de la década de los sesenta. Las referencias son verdaderamente vastas.

De este modo, *Crates*, aunque anterior, es quizá el arquetipo más claro de un tipo de cine que se desarrollará en la década de los setenta, donde la atención principal se centra en el nacimiento del hombre nuevo, pero con el referente obligado de la pareja primigenia y la nueva sagrada familia. Pero, a todo esto ¿dónde está Leobardo?

Pues en todos lados. Entremezclado y oculto por las tesis y los significantes de Alfredo Joskowicz, las ideas y preocupaciones existenciales de Leobardo López se respiran en la obra. La referencia más obvia es aquella que nos hace recordar las palabras de Federico Weingartshofer: al inicio de la cinta, tras grabar más de catorce minutos continuos de una maratónica secuencia, Alfredo Joskowicz simple y sencillamente se equivoca y le grita a Crates “Yo no quiero nada Leobardo”. Por claras razones económicas una secuencia de este tipo no podía repetirse en una cinta universitaria. La huella quedó en la cinta: Leobardo era Crates.

Sin la edición y la musicalización de Joskowicz, el protagonista en un inicio no sería más que un buen salvaje que ha dejado el mundo que no lo entiende, que ahora se baña en el río, come raíces y defeca en los árboles. Por otro lado, es imposible no relacionar la escena del nacimiento del cordero de dios, con la escena que muy poco antes había grabado Leobardo: el nacimiento de su propio hijo. El hijo, quizá el problema que más dio vueltas en la mente de Leobardo. La feliz sagrada familia que la vieja sociedad (representada por el hermano desertor) ve alejarse con envidia, es únicamente obra de Joskowicz; está completamente alejado de Leobardo. Él hubiera puesto más énfasis en el hermano, que se hunde en la mierda y puede respirar, que no tiene la esperanza de ahogarse.

CONCLUSIONES

En la década de los sesenta prevalecía en la industria cinematográfica nacional un sistema caduco que se preocupaba demasiado por la recuperación financiera y nada por la calidad estética de las cintas. Debido a esto, la innovación cinematográfica no podía surgir en este lugar: tendría que venir de afuera. Y es en estas circunstancias que surgen los dos parteaguas de innovación cinematográfica nacional en esta década: la consolidación de un movimiento de cine independiente y el surgimiento del cine universitario.

Con pocas referencias dentro del cine industrial para poder expresar sus preocupaciones personales y estéticas, las nuevas generaciones encontraron en los nacientes movimientos cinematográficos extranjeros, sobre todo europeos, el parámetro buscado.

Y fue sobre todo el movimiento francés el que incidió en estos cineastas. De aquellos creadores y teóricos tomaron las premisas fundamentales para su carrera. De ellos aprendieron la idea del film como un acto de discurso, la visión de la película como un espacio narrativo y el lugar en que se expresaba un *yo* completamente personal. Mediante aquellos lineamientos expresaron el sentimiento de su generación. Fueron el cine independiente y el cine universitario dos de las salidas para mostrar la constante preocupación de la juventud mexicana de aquellos años: la búsqueda de su lugar en el mundo, su desesperación por no encontrar respuestas, su melancolía, su ira, su desilusión.

En este contexto, la cine de Leobardo López se presenta como una obra entre dos puntos fundamentales del cine nacional, por un lado aquel que hemos llamado de preocupación existencial; por el otro, aquel cine que se desarrolló posteriormente pero

que ya ve en la obra de este cineasta sus primeras manifestaciones: el cine social, el cine militante. A través del análisis de sus películas podemos ver que, si bien las primeras corresponden de manera clara a la preocupación generacional sobre la relación del hombre con su entorno, desde *El jinete del cubo*, y más claramente desde *S.O.S./Catarsis*, se ve claramente cómo el tema de la cuestión política y social se va filtrando entre las preocupaciones de nuestro autor. Un punto fundamental es que, desde este corto podemos observar, con el apoyo de otras referencias históricas, que la incidencia que tuvo en México el movimiento estudiantil francés fue inmediata y representó ese momento en que la acción y la violencia se volvieron opciones válidas.

Vale para un estudio mucho más amplio ahondar sobre un punto que por lo menos en nuestra investigación pudimos observar: el movimiento estudiantil mexicano, además de un parteaguas en la conciencia política nacional, representó la consolidación de una creciente preocupación entre la juventud de nuestro país, que fue alimentada por Francia y que encontró en la reacción intransigente de un Estado anquilosado el referente mexicano que el país europeo ya había mostrado.

Sin embargo, otro resultado al que llegamos en esta investigación es que, por lo menos en la obra de Leobardo López, la preocupación social no sustituyó al conflicto existencial. A lo largo de sus películas los temas continúan persistentes y hasta obsesivos. Las referencias al enfrentamiento con el mundo, al suicidio como una solución posible, a la disyuntiva sobre el hijo, etcétera, nunca se terminan. Así, la preocupación existencial se mantiene como una constante en la vida de nuestro autor.

Página:

90

A Leobardo López, igual que al personaje de Cortázar, e igual que a gran parte de su generación, hasta el último momento, ya pasado el 68, ya radicalizada la política, ya con

el cine militante latinoamericano, ya con lo que fuese, simple y sencillamente le reventaba la circunstancia, le dolía el mundo.

Finalmente, y por lo antes dicho, hay que decir que una las ideas principales que teníamos al inicio de esta investigación se vino abajo. El ver, como en un momento pretendimos, la muerte de Leobardo como una consecuencia del 68, sería simple y sencillamente ser demasiado románticos.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- 1963-1973 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, 88 p.
- ABAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, 2ª. ed., traducción de Alfredo N. Galleta, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, 456 p.
- _____, *La búsqueda del cine mexicanos (1968-1972)*, México, Editorial Posada, 1986, 560 p.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine durante la Guerra Fría I: 1945-1970*, México, Trillas, 1997, 144 p.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, 13ª. ed., traducción de Héctor Schmuncler, México, Siglo XXI Editores, 2002, 264 p.
- BOBBIO, Norberto, *El existencialismo. Ensayo de interpretación*, 5ª. ed., traducción de Lore Terracini, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 96 p. (Breviarios, 20).
- BOISDEFRE, Pierre de, *Historia viva de la literatura francesa*, traducción de Hernán de Solar, Santiago de Chile, Editorial Sig-Sag, 1960.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozaya, Barcelona, Crítica, 2001, 286 p.

- BURTON, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, traducción de Gustavo García y José Felipe Coria, México, Editorial Diana, 1991, 376 p.
- CASSETTI, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Editorial Paidós, 1991, 278 p. (Instrumentos Paidós, 6).
- Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México = Mexperimental cinema: 60 years of avant garde media arts from Mexico*, curadores Rita González y Jesse Lerner, investigación de José Antonio Rodríguez, traducción y ed. Isabelle Marmasse, México, Fideicomiso para la Cultura México-E.U.A., 1998, 167 p.
- CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes/Cineteca Nacional, 2000, 740 p.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Caludia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2005, 276 p.
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*, traducción de Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 272 p.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1988, 136 p.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, traducción de Joseph Elías, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, 180 p. (Colección Punto y Línea).

- GARCÍA, Gustavo (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001, 351 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 18 v., Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, v. X-XIV.
- GARMENDIA, Arturo, “Las vanguardias y el cine mexicano”, en el CD-Rom *Cien años de cine mexicano. 1896-1996*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Colima, 1999, disponible en la sitio web: www.imagenmedica.com.mx
- GINZBURG, Carlo, *Tentativas*, traducción de Ventura Aguirre Durán, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, p. 306.
- GUBERT, Román, *Historia del cine*, v. 2, Barcelona, Lumen, 1971.
- HEUER, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, 435 p.
- HÍJAR, Alberto (comp.), *Hacia un tercer cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, 144 p. (Cuadernos de Cine, 20).
- HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, 5ª. ed., traducción de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castelles, Barcelona, Crítica, 2003, 616 p.
- HOJAS DE CINE: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 3 v., México, Secretaria de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 (Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo).

- KAFKA, Franz, “El jinete del cubo”, en *Obras completas*, ed. de Alberto Laurent, traducción de Joan Bosch Estrada *et al.*, Barcelona, Teorema, 1983.
- MITRY, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, traducción de Mar Llnares García, Madrid, Akal/Comunicación, 168 p.
- MONTERDE, José Enrique, “La nouvelle vague: a modo de balance”, en Claude Chabrol, *et al.*, *La nouvelle vague*, intr., José Enrique Monterde, traducción de Miguel Rubio, Barcelona, Paidós, 2004.
- PELAYO RANGEL, Alejandro, “El cine mexicano en los ochenta. La generación de la crisis”, tesis para optar por el grado de doctor en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005, 151 p.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Olga (comp.), *El 68 en el cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Distrito Federal/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed., traducción de Florentino M. Torner, México, Siglo XXI Editores, 1976, 832 p.
- SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antiolemne del cine mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1989, 223 p.
- SANDERS PEIRCE, Charles, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974, 116 p.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, “La visualidad del 68”, en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México 1968-1997/The age of discrepancies. Art and culture in México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 472 p., p. 34-36.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, *La industria cinematográfica mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, 81 p.

VIÑAS, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas/UNESCO, 1987, 312 p. (Colección Documentos de Filmoteca, 9).

FUENTES VISUALES

Primarias

GARCÍA ASCOT, Jomí, *En el balcón vacío*, largometraje en 16 mm., s/hist. suya y de Emilio García Riera, basada en un argumento de María Luisa Elío, con Nuri Pereña, María Luisa Elío, Belinda García y Conchita Genovés, foto de José María Torre, producción de J. G. Ascot y J. M. Torre, 1961-1962.

IBÁÑEZ, Juan, *Un alma pura*, medimetraje en 16 mm., s/hist. suya y de Carlos Fuentes, basada en un cuento homónimo de éste, con Enrique Rocha y Arabella Arbenz, foto de Gabriel Figueroa, música de Joaquín Gutiérrez Heras, producción de Manuel Barachano Ponce, 1965.

LÓPEZ ARRETICHE, Leobardo, *Lapso*, cortometraje en 16 mm., con guión, textos y fotografía de Leobardo López, edición de Héctor López, actuación de Arístides Coen, una producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

_____, *El jinete del cubo*, cortometraje en 16 mm., con guión de Leobardo López Arrteche sobre un cueto homónimo de Franz Kafka, fotografía Pablo García y

Leobardo López, con las actuaciones de Felipe Casanova, Sara Oliva y Aniceto Luna, producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

_____, *El hijo*, cortometraje en 16 mm., sobre un guión suyo, con Raúl Herrera y Tania de Vinós, fotografía de Milosh Trenka y Toni Kuhn, edición de L. López y Antonio Solórzano, producción de José Luis Lira y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

_____, *S.O.S./Catarsis*, cortometraje en 16 mm., guión de Leobardo López, fotografía de Flavio Martínez y Marcelo López, música de Beethoven, el Himno de la República Federal Alemana y tambores del Congo, edición de Antonio Solórzano y Héctor López, una producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1967-1968.

_____, *Leobardo Barrabas/Parto sin temor*, cortometraje en 16 mm., con Leobardo López Arreche, Geraldín Novelo, Leobardo Barrabas López, doctor Manuel Dosa de la Vega y entrenadora Luciana Siffshitz, sobre un guión de Leobardo López, fotografía suya y de Francisco Bojórquez, edición de Ramón Aupart, producción de José Roviroza Macias y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

_____, *# 45*, cortometraje en 16 mm., guión de Leobardo López Arreche, con música de Carlos Cabello Wallace y Luis Barroco, una producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

_____, *El grito. México 1968*, largometraje documental en 16 mm., textos de Oriana Fallacci y el Consejo Nacional de Huelga, fotografía de Leobardo López

Arretche, Roberto Sánchez, José Rovirosa, Alfredo Joskowicz, Francisco Bojórquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaytán, Raúl Kamffer, Jaime Ponce, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo Díaz Palafox, Fernando Ladrón de Guevara, Juan Mora, Sergio Valdez y Federico Weingartshofer, edición de Ramón Aupart, producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1968-1970.

JOSKOWICZ, Alfredo, *Crates*, largometraje en 16 mm., sobre guión suyo y de Leobardo López Arretche, con las actuaciones de Leobardo López Arretche, María Elena Ambriz, José López Arretche, Javier Audirac, Gonzalo Martínez Ortega, José Rovirosa, Montserrat Pecannins, Brian Nisse, Emilio Cárdenas y Alfredo Joskowicz, fotografía de Toni Kuhn, edición de Ramón Aupart, producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

Secundarias

PELAYO RANGEL, Alejandro, *Los que hicieron nuestro cine*, México, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones y Medios, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1980 (serie televisiva).

RIVA, Juan Antonio de la, *El otro cine mexicano*, México, Editorial Clío, 2003 (Serie México Siglo XX) (documental, 45 min.).

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Buñuel en México*, México, Editorial Clío, 2001 (Serie México Siglo XX) (documental, 45 min.).

FUENTES ORALES

Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón a Alfredo Joskowicz, ciudad de México, 28 de julio de 2006.

Entrevista de Israel Rodríguez a Arístides Coen, ciudad de México, 19 de enero de 2007.

Entrevista de Israel Rodríguez a Federico Weingratshofer, ciudad de México, 26 de enero de 2007.

Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova, ciudad de México, 15 de marzo de 2007.

Entrevista de Israel Rodríguez a Ramón Aupart, ciudad de México, 21 de marzo de 2007.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A ARÍSTIDES COEN

CIUDAD DE MÉXICO, 19 DE ENERO DE 2007

ISRAEL RODRÍGUEZ: Muchas gracias Arístides por concedernos la entrevista. Primero, ¿tú estuviste en el CUEC verdad? Por ahí encontré un registro en los anuarios del CUEC en donde está tu nombre, ¿cómo es que ingresaste como estudiante al CUEC? Fue la primera escuela de cine en México y de hecho de las primeras en América Latina. ¿Cómo se decide a esto un joven de los años sesenta? En el 63 que fue cuando se abrió el CUEC, algo que no es conocido, el cine no se aprendía en las aulas, el cine se aprendía en los foros, si alguien quería ser cineasta tenía que estar cargando cables en la industria e ir subiendo, y de repente se abre en México una oportunidad de aprende cine en una escuela. ¿Cómo alguien se decide a ingresar?

ARÍSTIDES COEN: Bueno, mira cuando yo tenía 15 años, yo iba en la secundaria, había perdido dos años, entonces estaba yo atrasado porque nunca me gustó la escuela; la escuela siempre me causó conflicto y no me gustaba ir a la escuela, y mi padre lo notó, se dio cuenta y me dijo: “Arístides, si tu ya no quieres ir a la escuela ya no vayas, no la estás aprovechando, la sufres mucho, entonces por qué no te decides a hacer algo que tu quieras hacer, que no tenga nada que ver con la escuela, yo te sigo apoyando, te doy tus domingos, etcétera”, y pues me pareció perfecto, porque para mí la escuela efectivamente era una tortura, casualmente en esa época yo era compañero de salón de Salinas de Gortari, el que fuera presidente, entonces me salí de la escuela y decidí tomar clases de actuación a

los 15 años, entonces me metí a la escuela de teatro de Seki Sano, y ahí conocí a Leobardo.

IR: De Seki Sano, claro él también estaba ahí

AC: Ahí es donde yo me integré con él, estando con Seki Sano mi vida cambió, o sea ya realmente me metí en lo que me interesaba, comencé a leer literatura, ese tipo de cosas y me interesó, más que ser actor, me interesó la idea de dirigir, el ser realizador, y dos años después se abrió la escuela del CUEC, y pues se me ocurrió aplicar y me aceptaron, y pues entré pero no duré mucho tiempo, porque los maestros nunca llegaban y el tipo de cine que hacían ahí o que pretendían hacer era un cine más social, yo tenía idea de hacer un cine más surrealista, más como de autor, no tanto de problemas sociales, de comunismo o de izquierdismo, y todos mis maestros básicamente estaban enfocados en esta tendencia, entonces decidí salirme y me integré al grupo de Alejandro Jodorowsky, era muchísimo más divertida y mucho más interesante.

IR: ¿Cine pánico?

AC: No, no tanto cine, si no teatro pánico prácticamente.

IR: Entonces lo que tu me dices es que desde la primera generación, desde que se abre el CUEC, yo tenía la idea de que estaban como muy influenciados por la nueva ola francesa y por el cine interiorista y me parece que la obra de Leobardo, esta la primera en la que tu sales todavía, está como en esta onda, muy de enfrentar la visión personal del mundo que choca con la sociedad, entonces si es como un resultado sobresaliente de Godard, de la nueva ola francesa, ¿Qué cine veían ustedes?

AC: Bueno efectivamente, en el caso de Leobardo no era necesariamente de esta tendencia, el entró al CUEC mucho después que yo, porque yo era de la segunda

generación, y él entró después, pero Leobardo tenía el azote, era muy azotado, él adoraba a Van Gogh, y con el otro amigo que también participa en la película *Lapso* (Felipe Casanova) hacía una especie como de dupla y de personajes dostoyevskianos y de esta cosa de existencialismo posbeatnikismo, pero de manera distinta porque México es un país con influencias prehispánicas muy fuertes y no es igual la realidad prehispánica y colonial, es muy diferente en México, entonces en esta película de *Lapso* si lo notas, no es como una película de Visconti o Godard etcétera, si no que tiene otra atmósfera, una atmósfera como más estridente, México es más estridente, la gente grita, nadie deja hablar a nadie es un caos.

IR: Sobre todo tiene mucho esto que Pérez Turrent llamaba o decía que su generación mostraba la crisis de la conciencia burguesa, es decir, que se reflejaba en un enfrentamiento radical, en un desprecio a la sociedad por incomprensiva y por ruidosa y porque cuando los jóvenes de los años sesenta están tratando de estar consigo mismos, y es así como le pasa a Leobardo, y en este caso a ti, a tu personaje, que está sólo y de repente hay un ruido, porque se enfrenta al mundo y que es ruido todo el tiempo, entonces uno de los objetivos de *Lapso* era mostrar todo esto, todo este enfrentamiento. ¿Recuerdas qué se pretendía hacer con *Lapso*?

AC: No particularmente en relación a la película porque mira, yo era muy amigo de Leobardo, ahí desde que nos conocimos en la escuela, ahí con Seki Sano nos hicimos muy amigos y compartimos mucho tiempo juntos, éramos muy cercanos, él se quedaba en mi casa y yo en la suya, vivía aquí creo en la del Valle, en una casa muy grande. Me hice amigo de su familia. Tenían un bonito jardín en la parte del fondo del jardín tenía. Su estudio en donde pintaba, pero el

jugaba a este personaje, que yo no sé hasta que punto se lo creyó, yo pienso que en algún momento se lo creyó, su personaje dramático porque el no era tan depresivo, el era medio alegre y medio bonachón, sonriente, gordito y original, tenía su parte original y se metía en esta cosa de ser grueso; y de repente yo me fui a vivir a Europa tres años y medio y cuando regresé yo creo que ya no lo vi, no tengo recuerdo de haberlo visto, yo tuve un accidente automovilístico en el que se me deformó la cara y cuando salí del hospital me enteré que Leobardo se había suicidado y entonces a mí me causó una especie de enojo de que yo estuve a punto de morirme y yo no quería morirme y él al contrario, él se fue a la muerte por voluntad, y yo decía “¿Cómo es posible si la vida es tan maravillosa? ¿Por qué huir de ella?”, pero entonces, volviendo un poco a lo que te decía hace un momento, yo creo que él se creyó su personaje, entonces el ya no vivió como lo que él realmente era, sino como lo que él se diseñó a sí mismo.

IR: Ahora, qué bueno que llegaste a ese punto, cómo tú me lo dices y cómo mucha gente lo pensaba, Leobardo era muy grueso, mucha gente lo ve como muy depresivo, sus mismas producciones muy depresivas, ésta “El Jinete del cubo, que es el siguiente corto de Leobardo, era de un hombre que muere, que está en la cama muriéndose de frío y después va con un balde para agua a pedir un poco de carbón y a la carbonera se le está echando a perder el carbón pero no se lo da porque no tiene dinero y el hombre regresa y muere, entonces se hace la comparación de la vida del hombre con una palada de carbón y todo este tipo de cosas, y después me parece que la obra de Leobardo va cambiando y tú sabes que Leobardo fue el representante del CUEC en el CNH, que tuvo una importancia muy grande en el CNH, lo agarraron el 2 de octubre en Tlatelolco, estuvo en el

campo militar, en Lecumberri, después dirige el *Grito* y después se suicida. ¿Tú crees que tuvieron peso los hechos del 68 en la decisión de Leobardo?

AC: No, yo creo que su suicidio es un poco un reclamo, un reclamo a un ser que nunca se sintió comprendido porque él esperaba comprensión externa y lo que necesitaba era comprensión interna, propia, y esa no se la quiso proporcionar, yo conocí a su madre, su madre lo consentía y, pasa mucho, tienes una madre que te consiente y nunca es suficiente, siempre quieres más, eso más que ser un problema político es un problema psíquico que él no pudo manejar. Entonces cuando él logra encontrar una esposa y tener un hijo no es suficiente para él, él quiere más y entonces yo creo que esto es lo que lo frustra y se suicida porque no tiene la satisfacción de lo que desea, porque la está esperando de fuera y no de sí mismo.

IR: Porque es muy fuerte que justo después de que nace su hijo él se quita la vida y a mí lo que me decía Federico es que él ya había tenido anteriores intentos de suicidio y que en el CUEC todo el mundo lo decía: “Leobardo se quiere suicidar”; y llega un momento en el que le pasa como a Pedrito y el lobo y un día llega y se suicida. ¿Entonces tú crees que es meramente personal, no tiene nada que ver con un *shock* político o social? Después que él... de ser muy depresivo pasa a ser muy activo políticamente, que es un cambio muy radical según aparece en sus obras y lo que hemos podido saber, está muy clavado en sus cosas y Ramón Aupart en una entrevista asegura que Leobardo le dijo que le dijo que lo habían torturado y todas esas cosas. Pero entonces, tú crees que esto no tuvo nada que ver, que todo era una cosa personal

AC: No, lo que pasa es que tú transportas tu insaciabilidad interna, personal, la transportas a una situación social, que es lo que pasa con él, cuando se integra al

movimiento político él encuentra una especie de comunión con estos izquierdistas, con estas gentes que están en contra y además busca la manera de ser víctima y se redime siendo víctima en este fracaso que es como triunfo, en el momento que se suicida es como un triunfo porque él está dando un grito, se vuelve como un santo de la inconformidad, un santo como Mishima, quizás también como los monjes que se inmolaron ¿te acuerdas?, que es esta especie de lograr una santificación; entonces él encuentra en el movimiento del 68 un movimiento izquierdista, un terreno para expresarse, para expresar su inconformidad, no al revés, porque tú lo ves un poco de allá para acá y es de aquí para allá, él encuentra el lugar para poder quejarse, para poder lamentarse, para poder mostrar su inconformismo.

IR: Y después de realizar *Lapso* ¿qué pasa con Arístides Coen?

AC: Bueno mira, yo estuve, como te conté, muy poquito tiempo en el CUEC y luego con Alejandro Jodorowsky no sé cuanto tiempo, un año más o menos, y luego me fui a vivir a Europa.

IR: Antes del 68?

AC: En el 68 yo estaba en Europa precisamente.

IR: ¿En dónde vivías?

AC: Primero estuve en Barcelona, luego en Roma y luego un poco en París y Londres, luego me fui a Escandinavia y ya me regresé a México por el 71. Allá estuve haciendo fotografía y comencé a hacer poesía y a pintar, yo me dispersé mucho porque me dediqué a muchas disciplinas, todas dentro del arte, foto que era casi lo que me daba mi sustento, comencé a pintar porque yo vivía con una pareja que era pintora, entonces ella tenía todos los materiales y por curiosidad y un poco por la influencia de haber tenido un hermano pintor comencé a pintar, me

gustó, y hubo un momento donde dejé la foto y me dediqué a la pintura. Cuando regresé de Europa yo quería hacer cine precisamente, nunca se me ha quitado la inquietud por hacer cine y no lo he logrado porque no he sabido por dónde, ha sido difícil en cierta manera, pero todavía no pierdo las esperanzas de hacer cine.

IR: Cuando tú regresas a México, ¿cómo es el ambiente? ¿Tú regresas en el 71?

AC: Bueno mira, yo no quería regresar a México, yo tenía intenciones de quedarme a vivir en Europa, pero cuando me separé de la madre de mi hijo ella se vino a vivir a México; entonces yo tomé la decisión de regresarme a vivir acá para estar cerca de mi hijo, fue una cosa más bien familiar, pero yo no tenía la intención de quedarme a vivir aquí. México es un país muy controversial, es muy difícil de entenderlo, yo nunca he podido, de repente me duele, de repente me gusta, me seduce, de repente me repele y yo creo que eso influyó mucho en *Tito*, también le decíamos así a Leobardo, no sé si sabías, y eso influyó mucho en él, y yo creo que también fue una víctima social de su época. Pero bueno, tampoco hay que verlo como caso trágico; su obra es buena, ahorita que vi la película me gustó mucho, me gustaría una copia mejor, se me hizo innovadora en muchos sentidos, el tipo de música, la atmósfera, cómo en un momento dado es más protagonista que el protagonista mismo, eso es una cosa muy bonita y esos textos en *off* que casi no los capturé pero que sí tienen un poco que ver con esta literatura y un poco esta lamentación sobre la realidad.

IR: Un tanto un desprecio, ¿una repugnancia no? “No me decido a irme”; hay una parte... eso de “suicidarme, no me decido a irme...” y al final se queda dormido el protagonista un tanto, yo pienso, cansado de buscar, yo veo todo ese lapso como una búsqueda, todo el tiempo, en los libros, en la gente y no encuentra y se duerme solo y abren la toma.

AC: Si está muy bonita la película realmente me gustó mucho.

IR: Y a la distancia ¿cómo la ves tú?

AC: Bueno, lo que pasa es que son muchos años de diferencia, son como, tendría yo ahí como 16 años o 17, ahorita tengo 61, entonces 44 años, pues sí fue interesante verme, como ya hace tiempo que me asomo al espejo y no veo a ese cuate pues ya no sé si soy ese, te acostumbras a ser lo que eres, es como si tú ves una foto de cuando eras niño y te ves ahorita y dices “sí era yo ése antes, pero ahora es otra la realidad”, pero sí hay cosas que reconoces como la manera de moverte, ciertas cosas son muy familiares.

IR: Y regresando un poco al tema, a esto de la película, era una cosa constante o solo era como una cosa de Leobardo, esta onda muy decadentista, esta onda de rechazo, de crítica todo el tiempo, que después en Leobardo, como tu nos dices, desemboca por una cuestión personal en una crítica social, colectiva, que se da en el movimiento estudiantil, pero esta crítica personal de repugnancia del mundo ¿era una constante o era algo como muy particular de él?

AC: Bueno mira, una cosa que te va a llamar la atención es que cuando yo entré a la escuela de teatro de Seki Sano yo tenía 15 años y él tenía como 18, el debió haber nacido como en el 42, 3 ó 4 años más que yo y él era muy amigo de Felipe, él también estaba con Seki Sano y montaban unos ejercicios basados en la obra *Esperando a Godot* de Beckett y él también es muy grueso, muy crítico, muy negativo, todos son personajes... por ejemplo hay una frase en esa obra que es sensacional que dice “debimos habernos suicidado aquella vez que visitamos la Torre Eiffel, hubiera sido un gran acierto, pero ahora ya es demasiado tarde”, entonces ya estaba metido en esta dinámica del personaje azotado, del personaje dolido desde un principio, pero yo en el fondo lo veía alegre, en el fondo nos

divertíamos mucho, él era muy risueño, bromista, pero siempre tenía la tendencia a jugar el papel del azotado.

IR: Decía Joskowicz, que tenía problemas psicológicos, patológicos. Fritz dice que era un cuate azotado pero que su suicidio no responde a un problema psicológico fuerte o algo así, sino como tú nos lo dices, a una intención dramática. ¿Tú qué piensas de lo que dice Joskowicz, que pudo haber sido un problema psicológico, tú que lo conociste, lo llegaste a conocer con problemas psicológicos?

AC: Mira todos tenemos problemas psicológicos, yo creo que nadie se salva de eso y los problemas psicológicos son los que nos diferencian a unos de otros, porque si tienes problemas psicológicos y lo combinas con tu circunstancia da como resultado lo que tú eres y pues Joskowicz también seguro tiene un buen de problemas psicológicos, el asunto es cómo lo manejas. Tú eres como una especie de bestia, por una parte, y luego por encima de esta bestia un comandante que eres tú mismo, y debes de saber manejar a la bestia y si esta bestia se excede en esto o se excede en lo otro, tú debes saber compensarlo, como el que maneja la bestia. O sea, estos dos personajes son como uno solo. No debes dejarte llevar por un instinto criminal, o por uno de la gula. Siempre debes estar luchando para nivelar a esta bestia que es irracional. Entonces, con la parte racional tienes que manejarla y hay veces que no sabes cómo hacerlo, hay veces que pierdes la conciencia de que puedes controlarlo. Yo creo que todos podemos manejarlo, pero no sabemos cómo. Entonces yo creo que en caso de Leobardo, no supo cómo manejarlo, o a lo mejor es lo que quería también. Él quería esta muerte triunfal. Dalí decía sobre Hitler que era un gran perdedor, entonces lo que él buscó era un gran escenario para tener una muerte tremendamente triunfal, es muy interesante esa visión sobre Hitler, porque armar la Segunda Guerra

Mundial para morirte está tremendo, y de que Hitler también tenía problemas psicológicos, y también Dalí no.

IR: Bueno, con esto concluimos la entrevista.

ENTREVISTA A FEDERICO WEINGARTSHOFER.

CIUDAD DE MÉXICO, 26 DE ENERO DE 2007

ISRAEL RODRÍGUEZ: Bueno, gracias Fritz por concedernos esta entrevista, son sólo algunas preguntas muy concretas. En este rollo que nos platicabas de que nadie en el CUEC tenía una militancia política definida o una militancia. En este sentido, cuando llega el 68 ¿tú crees que en alguien hay algún tipo de preparación política, que a lo largo de la década de ha ido politizando?, ¿o a todos los agarro así como “vino el remolino y nos alevantó a todos”?

FEDERICO WEINGARTSHOFER: No sí había una preparación política, lo que no había, o sea, no había nadie que fuera del PRI. Eventualmente pudo haber habido un colado que fuese del PRI, pero no, no había nadie que fuese del PRI. Había una fuerte influencia intelectual europea por un lado, y otra fuerte influencia intelectual un poco más americana, y menos latinoamericana, aunque ya había una influencia latinoamericana. Había un rechazo por una mayoría a pertenecer, por ejemplo, al Partido Comunista que estaba en crisis en ese momento. Del PAN ni pensarlo o sea ni se asomaba por ahí el asunto. Y por supuesto que lo demás partidos, el PT y otras organizaciones no se manifestaban en el ámbito estudiantil en general y pues menos en el CUEC. Lo que no había era una organización política con alguna finalidad en cuanto a estudiantes, se seguía todavía este esquema de que, pues cada quien pa su santo no, en donde podía haber participaciones de carácter..., pues mira había movimientos de teatro por ejemplo. Un poquito después vino el teatro campesino de los chicanos, este... sí había digamos ciertas simpatías y filiaciones con movimientos políticos. Había una gran simpatía por Fidel y por la revolución cubana, por supuesto. De los

maestros sí había maestros del Partido Comunista, clarísimos militantes del Partido Comunista y de la escisión que se hizo en el partido comunista, en donde muchos de ellos se quedaron afuera, porque vino esta división y fue este Partido Comunista que después, veinte años después, devino en el PRD no, y al cual pues ese comunismo, estas personas y estos militantes del Partido Comunista, pues algunos se fueron a diferentes ámbitos no. Lo que no había entre los estudiantes era una visión de que una organización política te podía ayudar a llevar el cine a otro terreno, tampoco había clara conciencia de lo limitados que estábamos, porque pues recién habían salido algunos de las primeras generaciones, que estaban, pues estaban entrando en los mercados... Claro, es muy difícil que lo admitan no, porque no..., sobre todo por el momento político que se vivía, pues es difícil que lo admitan, pero que trabajaban haciendo comerciales; esa era su fuente de ingresos principal. Individuos como Jorge Fons, por ejemplo, pues estaba clavado haciendo comerciales y ganaba muy bien y paralelamente coqueteaba con el asunto de hacer cine y fue años después que lo logró. Y vino en ese momentito después del 68, unos años después, dos años, vino digamos la corriente de mexicanos que habían ido a estudiar fuera de México. Entonces, este, por un lado llegaron los que estudiaron en la IDHEC, como Paul Leduc, como Felipe Cazals... este... que no se integraron al CUEC, venían y llegaron por su lado. Los que se integraron al CUEC también años después que ellos, que fue digamos... a la corriente a la cual pertenecía Leobardo por cierto. Leobardo fue rechazado en el examen. El se iba a ir a estudiar cine en la misma generación con Sergio Oljovhich y Gonzalo Martínez, era parte del grupo que se iban a ir a estudiar, pero Ana Patricio Lubumba, o sea ya con el idioma... finalmente Leobardo no fue, no pudo ir. No me acuerdo, me contó una vez muy

escasamente la historia, pero no pudo llegar. Sin embargo, cuando regresaron Gonzalo y Sergio le tenían mucho cariño a Leobardo. De hecho yo la primera película en la cual participe, la primera, primera, primera de todas, fue siendo asistente de fotografía de Leobardo en una película que le fotografiamos a Sergio y a Gonzalo que hicieron alalimón un documental sobre el grabador este de la plástica, ¿cómo se llama? Leopoldo Méndez... Ya Leopoldo Méndez había muerto, sin embargo se hizo un documental sobre su obra. Que por cierto yo creo que ese mural nadie, o cuando menos yo no me acuerdo haberlo visto nunca en ninguna exposición. Lo tenían allí en el taller de Álvarez Bravo. Es un mural como de uno 4 por 6 metros, de madera, pero es un grabado en madera de ese tamaño, un tablonzototote, que lo sacamos al patio y desde la azotea lo fotografiamos, no había modo de hacerlo, no lo podíamos detener así, tenses pus lo acostamos en el piso, nos subimos la azotea y allí como se pudo hicimos las tomas para poderlo ver completo, algunas fotos sacamos, Álvarez Bravo mismo saco fotos porque él tampoco lo tenía completo éste y creo que es lo único que después se conservó, porque el mural no lo he vuelto a ver ni he visto referencias del mural en los libros ni nada, este y justo yo trabajaba con Leobardo de foto fija... este... de asistente de foto. Fue mi primera experiencia.

IR: En cuanto a esto que me platicabas de la influencia, ¿por qué si en América Latina, desde finales de los cincuenta, muy empezando los sesenta estaban ya todas estas escuelas de la Escuela de Santa Fe, de Birri, en Bolivia, en Cuba y en todos lados, por qué —y yo tengo esta impresión— este tipo de cine no pega inmediatamente en México? Como que México, y el cine universitario, están como en otra onda ¿no? Como que no tiene una relevancia o una unión tan

fuerte con el cine político latinoamericano sino, como tú la decías, hasta los setenta.

FW. Pues yo creo que todo está relacionado. La política en México se movía de diferente manera. Todavía no teníamos los niveles de represión que se tenían en el sur. La revolución cubana ¿qué fue? 58, ya para los años sesenta ya existía el ICAIC... ya este... Julio García Espinosa hacia sus primeras películas, censuradísimas, y yo creo las ves ahora y dices “hay no es cierto, por esto tanto rollo”. Digo no es que no sean importantes, son importantes, pero son películas ingenuas todavía. Realmente el cine político, político fue muy circunstancial, ¿no?, ahora se ve como cine de historia, pero eh... evidentemente, y lo comprueban los mismos acontecimientos, el cine no promovió en ningún momento y en ninguna instancia, un movimiento popular; los registraba, los comunicaba, los difundía. Pero ni... aunque en ese momento el que a mi más me gustaba era Jorge Sanjinés, pero Yawar Mallku aquí en México yo creo que la primera vez que se vio fue en el 73, o sea muy posterior, 72, no, no 73 fue 73. Yo la vi en Oaxtepec fíjate, porque me invitaron unos peruanos a una exhibición de una película que habían traído y era Yawar Mallku (Sangre de cóndor). Luego conocí a Jorge, años después conocí a Jorge. Y era ridículo. O sea por eso se hizo el festival de cine latinoamericano en realidad, porque era ridículo que todos nos conociamos y todos nos habíamos conocido en el Festival Cannes, en el Festival de Berlín, en el Festival de Venecia. Ninguno nos conociamos en nuestros países. Entonces se empezó a hacer este movimiento de cine latinoamericano. El boom digamos del cine latinoamericano, y empezamos a buscar una sede y pues empezaron a hacer ya festivales desde Viña del Mar, que fue muy ligerito, pero después se hicieron, bueno Cartagena. Se intentó hacer en

Brasil... que no tuvo, no había financiamiento, era muy difícil. México nunca pudo. Trajimos cineastas a... de visita. Pero podíamos traer a uno a dos cineastas a la vez, tres o cuatro al año, y fue hasta que se hizo la sede, bueno a partir del Festival de Cine Latinoamericano, en Cuba, que nos empezamos a reunir en Cuba. Aunque de todas maneras seguía siendo un poco raro ¿no? Porque para un argentino era mucho mas caro ir a cuba que ir a Francia, porque pues el vuelo a Francia es muy cerquita y a Cuba es un viajezote. Pero bueno todo lo que fuera digamos de Perú hacia arriba era más económico ir a Cuba. Ahí digamos que lo malo fue que se sacó al cine latinoamericano de la confrontación con otros países de otro idioma, que sí le había convenido mucho. Entonces, pues se convirtió en un festival alterno porque todos siguieron prefiriendo ir a los festivales... como hasta la fecha, todo mundo prefiere y quiere estar en un festival como Cannes o Berlín, o cualquiera de los festivales europeos. Ahora está muy de moda que los mexicanos en los oscars ¿no? Pero bueno, sus razones políticas tendrán los gringos para hacer eso.

IR: En este sentido, hay algo que me llama la atención. Hay como dos claras tendencias en la gente que sale del CUEC. Por ejemplo Fons, Bojorques, que es gente que sí pudo insertarse en la industria. Estudiantes del CUEC, y de las primeras generaciones, que no tenían práctica en la industria, me acuerdo que Jorge Fons decía en una entrevista que vi “no pues la primera vez que vimos una cámara pues fue de lejos”. No había una experiencia práctica, pura teoría en el CUEC al principio. Y otra tendencia en la que tú estás. Alfredo Joskowicz, tú, Leobardo en los años en los que estuvo, que no trataron nunca de insertarse en la industria, o no lograron, o no lo intentaron, pero siempre un cine muy independiente, ¿no?

FW: Sí... Alfredo sí lo intentó y lo logró.

IR: Sí bueno pero ya en los setenta ya era con el cine estatal.

FW: Sí en esa coyuntura y apertura que fue también en la misma en la que entró Jorge Fons, en la misma en la que entraron Oljovich y que entró... Esto, bueno el mismo Jorge Carrión era asesor... no sé qué tipo de asesor, pero finalmente asesor de esta productora que se llamaba Marco Polo. Productora que se llamaba Marco Polo, no sé si conoces la historia, porque los que ponían el dinero eran dos hermanos, uno que se llamaba Marcos y el otro Leopoldo... petroleros, de los cuales Leopoldo estaba casado con la hija de Luis Carrión ¿no?, entonces estos les interesó porque... de Jorge Carrión, porque Luis Carrión era muy amigo de esta camada, él había sido escritor... este, él sí fue del Partido Comunista, al igual que otro muchos personajes de su misma generación de escritores, y... este... consiguieron que estos hermanos invirtieran y de ahí salieron toda esta serie de películas. Camino muy distinto del que hizo Jaime Humberto ¿no? Él caminó de otra manera y también... pero él esa era su idea, también la de Alberto, él quería hacer cine... Yo, pues definitivamente siempre me negué a hacer cine en la industria, bajo las... este... condiciones y parámetros de la industria, no lo quise hacer. Lo más cómico del asunto es que, mi primera película ya con ciertas aspiraciones, que es *Caminando pasos*, pues bueno yo era amigo de Salvados Sánchez, bueno sigo siendo amigo de él, de Ernesto Gómez Cruz, de Patricia Reyes, que pues no eran nadie, o sea eran actores de teatro universitario que andaban haciendo pininos e hicimos juntos una película al mismo tiempo que se hizo *Canoa*, bueno poquito después se hizo *Canoa*, y se convirtieron en los personajes del cine nacional, y como una película independiente pues tardaba mucho más en entrar, en empezar a conocerse, porque no teníamos espacios, era completamente... era mucho más

difícil, era más fácil para nosotros tener una presencia y participar fuera de México que en México. En México nos consideraban piratas, nos boicoteaban nuestras funciones, nos atacaba. Este... pues el caso de *Reed* y de *Caminando ¿no?* que estuvimos en el Festival de Pesa, bueno antes en Cannes estuvo... no me acuerdo la película de Paul cuál era... El caso es que eran películas, una financiada por el INI, la de Paul... no me acuerdo el título, y la otra era mía; y al mismo tiempo Luis Echeverría había llevado varias películas... no Luis, sino el hermano, este... Rodolfo, había llevado varias películas junto con el movimiento del nuevo cine mexicano, y nos traían como la mascota ¿no? El caso es que años después nos llegan las cuentas, “del coctail de tal lugar, y de la no sé que, y de los boletos de primera de fulanito y de perenganito” y un cuentón que le habían metido a las películas, porque pues sí, la película, para que saliera y entrara de México pues la mandamos en una valija, pero la copia la pagué yo, igual que Paul pagó su copia, los subtítulos los pagué yo igual que Paul pagó los suyos, nos cobraban prorrato de los subtítulos de *Canoa*, no no era de *Canoa*, era de *Las actas de Marusia*, no me acuerdo que películas eran, pero nos hacían una cuenta tremenda ¿no? Yo me amparé inmediatamente y dije que no iba a pagar. Fui a hablar con Echeverría y le dije pues que qué le pasaba, que además de que nos estaban usando como apoyo... este... paternalista de sus intenciones, de política de apertura, además nos estaban cobrando... no, una broncota, pero sí nos trataban mal y yo en esas condiciones nunca quise hacer cine. Después ya me metí más hacia la cuestión de la cultura, de la televisión, de la educación a través de los medios y me fui alejando del cine paulatinamente. Pero ya no entré nunca a la industria.

IR: Un poco cayendo en el tema...

FW: Pero Leobardo también se negaba, como principio, ¿me entiendes?, era una negación por principio; inclusive discutíamos mucho con Gonzalo y con Sergio que eran los que querían entrar en la industria y Jorge Fons y Jaime Humberto.

IR: Decíamos que *Crates* es más Leobardo que Alfredo... ¿Tú en qué crees que recae esto? O sea ¿cuál para ti era...en dónde se ve el estilo de Leobardo?

FW: Pues es que Leobardo era Crates. Leobardo era un hippie así. Leobardo era Crates, simplemente, no interpretó a nadie, era él mismo. Así era, así se vestía. Tenía esas actitudes de repartir pan y de regalar cosas en la calle. Andaba con una maletota en donde traía su cámara.

IR: Hay un tema que me parece obligado y que se lo he preguntado a la gente que he entrevistado y a ti en particular me parece muy importante preguntártelo por tu película de *Quizá siempre sí me muera*, por el final, el tema del suicidio. ¿Qué pasa con el suicidio después del 68?

FW: ¿El suicidio de Leobardo dices?

IR: Primero el suicidio en general, me parece que es un tema recurrente después del 68. Primero ¿qué pasa con el suicidio en general? y luego ¿qué pasa con el suicidio de Leobardo?

FW: Pues está muy complicado. Había en el ámbito estudiantil en ese momento, pues mucha.... La universidad era muy chiquita, la universidad en la que ustedes transitan es un monstruo; era una universidad chiquita, las oportunidades de trabajo eran muy limitadas. Digamos que una de las cosas que la conciencia del 68 aportó es que la gente que hizo conciencia que todas las dificultades que existían para los jóvenes, empezaron a hacer brechas, empezaron a abrir campo en diferentes lugares. Digo cuando apareció el Conacyt, que apareció por supuesto mucho después, pues era un apoyo muy importante para el desarrollo

de los jóvenes. No había salida. O sea, si no pertenecías a una familia que tuviera opciones sociales para colocarte era muy difícil. Eso provocaba un gran desánimo entre los jóvenes. Yo creo que esa una de las grandes recurrencias al suicidio. Después pues venía todo este romanticismo de la onda francesa de... que también tenía algo que ver. Otro aspecto es que, recién en esa época también se empezó a introducir la droga ya a nivel de consumo neurótico, o sea no ya como la probadita, sino ya como un escape así de la realidad. Y digo la droga porque no era en realidad la marihuana, la marihuana yo creo que no causó prácticamente ningún estrago grave, sí conozco un par de casos pero ninguno grave. En cambio, el LSD... el LSD, no los hongos de Sabina, sino el que vendían en una plaquita pequeñita, como una miquita, se cortaba con navaja Gillette, era muy fuerte... era muy fuerte, y provocaba unos estados de depresión muy violentos. Las familias no entendían, ahora esto lo puedes discutir con padres y abuelos... ¡y abuelos! tranquilamente. Antes esto con los abuelos ni pensarlo, con los padres todavía podías aventarte una que otra bronca, pero con los abuelos ni pensarlo, estaba fuera de su capacidad de entendimiento cualquier cosa. Esa era una situación, pero yo creo que la principal, cuando menos para mi, lo que yo observaba... y digamos el suicidio simbólico de mi personaje en *Quizá siempre sí me muera* que se cuelga pero con un letrero que dice sonrío, y que en realidad no se... o sea se muere pero no se muere, porque continúa ¿no?... era esta desesperación de no tener a donde ir, y el tener que mendigar de alguna manera por lo que fuera: por trabajo, por estudios, por lo que fuera; era muy difícil para los jóvenes en ese momento. No había claridad. Digamos, ya acabé de estudiar, o ya estoy acabando de estudiar... y... Por otro lado, el 68 radicalizó lo que ya venía de años antes. Había iniciado la iniciativa privada y

las fuerzas religiosas... habían empezado sus escuelas, o sea la Ibero tenía muy pocos años, y esta fuerza cultural cristiana estaba invadiendo los mercados de trabajo porque pues todos eran hijos de gente que tenía contactos; y por otro lado era cuando encontrabas en los periódicos letreros que decían “solicito ingeniero, gente de la UNAM inútil presentarse”. O sea no era aceptada la gente de la UNAM. En algunos casos se pensaba que era por incapacidad, pero no; en realidad era una cuestión meramente política, querían que los mandos los tuvieran pues las clases que estaban en el poder no. Y este asunto pues provocaba eso. Ahora el asunto de Leobardo pues no, era una clara depresión... este... tuvo varios intentos de suicidio...

IR: ¿Una depresión pos 68 evidentemente?

FW: No, no, no, ya venía de antes. El 68 digamos que lo alimentó, pero no fue el 68. Se podría considerar, románticamente los podríamos considerar el detonador... pero no, tenía problemas familiares, tenía problemas con su pareja, este... recién tenía un hijo que acababa de nacer, este Leobardo Barrabás, tenía como desánimo ¿no? finalmente. No, yo creo que más bien era también hacer como una protesta más ¿no? Una protesta en esta tirada *hippie*... Janis Joplin se había muerto...

IR: Hendrix se había muerto

FW: Hendrix se había muerto ¿no? pero por supuesto todavía no había SIDA. Pero sí era también una situación personal. Estuvo un tiempo en tratamiento, estuvo una temporada en el psiquiátrico, donde le dieron electrochoques, yo lo fui a ver, por eso te lo cuento... le daban electrochoques para... Yo no estoy seguro, yo no conocía nada de medicina yo, nada más “tu cuate está enfermo” y es todo lo que sabes ¿no?, pero me da la impresión de que lo que tenía era bipolaridad, y eso se

lo trataban de controlar con pastillas, que ha de ver sido *lítium*, tampoco estoy seguro, y electrochoques porque eso si él me contó, y en una ocasión que lo fui a ver todavía tenía las marcas de los electrochoques en la cabeza. Y después salió y meses después e suicidó.

IR: Además del caso de Leobardo, después del 68 tú sentías un ambiente de este tipo generalizado entre tus compañeros. Por ejemplo, yo lo que siento cuando veo los cortos de Leobardo es un tinte muy existencialista todo el tiempo, y después, ya el final tiene un corto, *Catarsis* se llama, donde al final hay un chavo con un adoquín, que es una clara foto del mayo francés y encima dice “mientras más hago la revolución más ganas me dan de hacer el amor, mientras más hago el amor más ganas me dan de hacer la revolución” que era una pinta en el mayo francés. Entonces yo siento que en ese momento como que se encuentra algo no, o sea, en esta búsqueda existencialista se encuentra algo y el 68 como que llega y lo destroza. Yo, por las entrevistas que he hecho, supe que a Leobardo lo agarraron, lo llevaron al campo militar y lo torturaron. ¿Tú crees que entre más chavos haya habido esta tendencia depresiva después del 68?

FW: Fíjate que yo creo que...

IR: En ti por ejemplo.

FW: No, y mira que yo también pude haber caído en esa onda, pero yo tenía varias salidas, o sea una cuestión era el cine, pero otra es que en ese tiempo era músico, entonces la música era una buena fuga. Me ayudó bastante porque tu cuestión emocional la podías sacar, tenía una manera de sacarla. Luego, tenía..., hacía fotografía, foto fija y me entusiasmaba muchísimo haciendo foto fija y empecé a hacer películas indigenistas, entonces empecé a conocer situaciones de México que, clasemediero de la condesa que fue donde nací, pues de pronto te

encuentras en comunidades indígenas donde no hay ni agua, no hay que comer, y empiezas a ver una realidad de país que está muy lejana a lo que tú creías que era no. Yo en esa misma onda *hippie* pus me iba a meter a Sanborn's descalzo, porque pues era una forma de protesta, no porque fuera expresamente a eso, sino que andaba yo descalzo, pero podías andar descalzo en la ciudad de México. Cuando lo cuento me dicen “no, pero cómo”. Podías, era una ciudad en donde podías andar descalzo.

IR: ¿Y tú andabas descalzo así?

FW: Andaba descalzo, porque no me gustan los zapatos, y pus por molestar. Ahora lo entiendo que era por molestar [muestra foto de Alfredo Joskowicz].

IR: Alfredo Joskowicz

FW: Alfredo Joskowicz, esta foto se la sacamos, no me acuerdo quién se la sacó, creo que se la sacó Roberto editando *El grito* con Leobardo.

IR: Que lo editaban en las madrugadas *El grito*.

FW: ¿Ya entrevistaste a Ramón?

IR: No, lo voy a entrevistar apenas.

FW: Él te va a contar que no era en las madrugadas [muestra fotografía de *Quizá siempre sí me muera*]. A pus esta es la foto a la que nos referimos... el suicidio virtual. Sí porque además dice sonrío pero en inglés.

IR: Oye, y ya que estamos en eso. Hay una parte de tu película que es fuertísima en donde este protagonista, si no recuerdo mal, con una pareja, engendran un niño fascista.

FW: Engendran un niño fascista sí, y lo pateo... la pateo a ella.

IR: Sí, de hecho abusa de ella no, y engendran un niño fascista.

FW: ¿Qué pretendía? Mira, es que era un momento en donde había una discusión, que la teníamos con Alfredo y con Leobardo, de lo que debía de ser el cine y había una corriente en la cual me gustaba inscribirme, que era el cine conceptual, en donde la anécdota era una cosa secundaria y podías empezar una anécdota nueva sin sentido, o sea era un poco en contra del cine narrativo hollywoodense, el cual rechazábamos. Un poco también siguiendo la onda de *Cahiers de Cinema*, de la nueva ola, que ya era ola vieja, pero la nueva ola de cine francés, y digamos que en ese tipo de cine podíamos incluir en esta película, en el cine conceptual. Y cada escena era un diferente concepto. Algunos de ellos relacionados y otros de ellos enfrentados. Entonces esto se plantea simultáneamente a que él pretende ser guerrillero y como guerrillero abusa del pueblo —el pueblo está representado por una mujer— y se convierte con esa misma violencia en una especie de simio primate, que era un poco como mi percepción, que no era una cuestión generacional, ni era una cuestión de desarrollo humano individual, sino una cuestión social que tenía que cambiar. Y ahí es donde vendría este asunto de que el hijo de una mujer de esta condición y de un intelectual venido a primate, pues no podía resultar más que un fascista y que es fascista desde que nace, como parte de esa manipulación de conciencias digamos. Y esa era un poco como la idea no. Porque pues sí te dabas cuenta, te digo que yo me dedicaba a la fotografía, en ese tiempo comenzaron a estar de moda los posters, antes los posters no se conocían, no eran un elemento de decoración ni nadie los coleccionaba. Había pues carteles, los del cine mexicano era unas cositas así chiquitas, que ponían cuatro en unas vitrinas, no había los afiches, la promoción que ahora conocemos. Entonces, se empezaron a hacer carteles del Che, que a mí me molestaba mucho eso porque con la foto, esta foto famosa de Korda,

hubo muchos individuos que no estaba ni siquiera relacionados, que veían la posibilidad, que tenían una imprenta y que hacían el agosto ahí no, que llegaban a los festivales de universitarios a vender posters del Che y nombre vendían todo, llegaban con cientos de posters. Entonces se había convertido, una imagen que era una representación romántica de la revolución, se había convertido en un mercado, porque nosotros le habíamos estado dando ese valor, sin entender verdaderamente el fondo, entonces ya se convertía en una cosa de fachada. Por eso lo utilizo en esa forma un poco conceptual de la fachada, de la pared.

IR: Y aparte como una onda de que la persona que está ahí lo ve como un juego.

FW: Sí. Pero pues fue un cine que no progresó. Éste se inscribiría en la onda esta de...

¿Cómo se llama el cineasta este de *Dancing in the dark*?

IR: A este, el de Dogma, Lars von Trier.

FW: Aja, era un poco como... no de esa película, pero ¿si has visto otras?

IR: Sí, sí.

FW: Donde se manejan conceptos, sin embargo sí hay historias; aquí no, no alcanzas a agarrar la historia porque finalmente no hay historia, porque esa era la voluntad. O sea, la voluntad creativa era no hacer una historia, no tener una anécdota, o sea que la gente dijera “hay pus se trató de esto”, no, la gente nunca sabe de qué se trató. Esa era la voluntad, que no se supiera de que se trataba la película. Era como una premisa estética. Y tenía uno el tiempo y la oportunidad de jugar con eso. Que en realidad la película yo creo que me la gané más por la discusión teórica, porque sí tenía un planteamiento teórico fuerte. Y pues ese es el juego, “Los niveles de la anarquía” como le puso Jorge [Ayala Blanco]. Pero yo no lo consideraba tanto como anarquía; no me interesaba el asunto de la anarquía, sino me interesaba jugar con el tiempo y con las imágenes que eran lo elementos que

yo creía que eran los elementos cinematográficos, y el sonido, saliéndome de los cánones de lo que hasta entonces se había desarrollado como cine. Sería digamos el equivalente a la música concreta, o a la música electrónica, en donde no hay anécdota musical, empieza a ser simplemente un devenir de sonidos en el tiempo que te provocan emociones no, algunas catastróficas, y la película en muchos momentos apunta a eso, a este juego del tiempo, hay escenas eternas así ahí la cámara...

IR: La del Che es así no, una toma fija muy larga. Un poco para finalizar... algo sobre *El grito*. Yo, en las entrevistas, algunas que he hecho, otras que he visto, otras que he leído. Hay una clara rivalidad por la dirección entre Roberto y Leobardo.

FW: Sí, por supuesto, no sólo por la dirección, por todo.

IR: Hay una entrevista de Fernández Violante donde dice que fue una injusticia y que fue porque González Casanova aventó un volado y que de ahí salió para Leobardo y que no fue elegido democráticamente.

FW: Yo no sé si fue así o no fue así no te podría decir. Lo que sí me acuerdo es que yo era estudiante, estudiante de primer año, o sea era la base. Porque en primer año en aquel entonces éramos veinte, en segundo año ocho, en tercer año tres, en cuarto año uno, o sea la base éramos los de primer año. Leobardo siempre estaba dispuesto a ayudarnos, a asesorarnos, a enseñarnos. Era como un tipo muy popular. Yo no creas que te lo digo porque fuese partidario de Leobardo, sí por supuesto que lo quise mucho como amigo. Pero años después yo fui socio de Roberto, pusimos un taller de fotografía y trabajamos juntos cerca de dos años. La imagen del ejército que se hizo dentro de la universidad, por el orificio de un auto, yo le ayudé a Roberto a montar la cámara, si bien fue él quien se metió en la cajuela.

IR: Yo tenía entendido que fue Leobardo, que era Roberto quien iba manejando y Leobardo en la cajuela del Valiant.

FW: Era un Valiant blanco. Se hicieron las dos cosas. Porque incluso hubo momentos en que ni siquiera estaba Leobardo. Sino que el que iba dentro era Roberto y creo que la que manejó fue Marcela. Claro, hubo otros en los que Roberto manejaba. Pero tanto Roberto como Leobardo hubiesen sido sospechosos por pasar frente al ejército en un Valiant destartalado, no estaba tan destartalado en esa época, porque pues Roberto usaba barba, y Leobardo pues velo, la facha, yo me parecía en mi facha de ese tipo; no se podía. Y Marcela pues era secretaria bilingüe de una empresa gringa, y pues pasaba perfectamente con un Valiant blanco enfrente del ejército sin ningún problema. Que no fue un buen recurso, porque si tú ves la toma dices hay tanto cuete para esto. Pero bueno era nuestra manera de intentarlo no. Yo creo que hubo cosas mucho más arriesgadas como quedarnos con la cámara esperando a que se acercara el ejército.

IR: No pues lo que me platicabas de meterte a Ciudad Universitaria mientras la tomaba el ejército.

FW: Sí, pues fue un riesgo innecesario, si hubiese sabido que allí... sobre todo me da, bueno a mí ya no me da pena, para mi hermano fue una gran experiencia, mi hermano no era universitario, el había estudiado para contador, ya se había titulado, es más joven que yo pero ya estaba titulado, porque yo perdí años, porque estudié física y, o sea di bandazos, y ya cuando entre yo al CUEC, pues mi hermano ya había acabado la carrera, ya trabajaba y pues ya tenía su carro, él se lo había comprado, en fin, era una gente de... de bien y al pobre se lo entamaron junto conmigo por acompañarme, pero pues fue una experiencia muy buena para él y yo creo que para mi también. Bueno yo creo que cuando

sales de una experiencia de éstas vivo, pues es buena experiencia, si no sales, si sales muerto pues ya ahí se acabó la experiencia. Una cosa que se olvidó comentarte es que había mucha desorganización y mucho desorden. Porque se enteraron que yo había estado en la cárcel cuando regresé al CUEC y se los conté, o sea lo supieron, porque no habíamos establecido un mecanismo de comunicación. Entonces yo desaparecí, nadie se preocupó, nadie me buscó. En mi familia... un principio fue un amigo, pero biólogo y un amigo de Chapingo fueron los que se dieron cuenta, porque el de Chapingo regresaba de una fiesta en Tlalpan esa noche, por Insurgentes y estaban deteniendo el tráfico, y al pasar vio el carro de mi hermano, y vio el ejercito rodeando el carro de mi hermano, o sea ya eso era claro. Se lo comunicó a este amigo y este amigo fue al día siguiente y ahí estaba el carro parado y desde el otro lado, de el estadio, con unos prismáticos vio la placa, le sacó fotos y todo, entonces mi familia inmediatamente supo que nos habían detenido y pues no se movieron tampoco porque pues tampoco se acostumbraba, o sea mi mamá estaba muy alejada de la escuela y el comité, yo no le contaba nada, o sea no había comunicación. Hasta que salí y fui al CUEC yo y me preguntaron “¿dónde andabas?” y ya les conté no. No muchos del CUEC cayeron en la cárcel. Leobardo sí, pero Roberto no.

IR: ¿Quién de ellos dos era políticamente más radical?

FW: Híjole que difícil, no yo creo que Leobardo. Leobardo... nos llamábamos a nosotros mismo agnósticos, o sea, ya éramos así como “no creemos en nada”. Era un grupo pequeño, y había por supuesto los marxistas, los maoístas, los trotskistas, los antitrotskistas, pues acababa de pasar, bueno no acababa de pasar, pero esa fue la gran escisión del Partido Comunista, marcada por Diego y por Sequeiros, todo ese movimiento vino a afectar al Partido Comunista, que ya fue

como nos tocó a nosotros, un Partido Comunista en descomposición, por eso yo nunca pretendí entrar al Partido Comunista, yo no entendía nada de eso. Y yo creo que Leobardo era realmente radical porque era... a él sí le iba la vida, bueno le fue la vida, no me refiero al movimiento del 68, sino a la creación. Para él la creación era algo que era como la vida misma. Y ante las imposibilidades, la frustración y su nivel de neurosis y de enfermedad de alguna manera social y psicológica pues sí lo llevó a suicidarse, un poco quizá los chantajes, porque sí, Alfredo lo rescató un par de veces, no se si un par o una vez, del suicidio con gas: se encerró en la casa y le abrió al gas y lo sacó y pues ya la libró.

IR: ¿Cómo fue que se suicidó?

FW: Como... ¿Viste *Los trenes rigurosamente vigilados*?

IR: No.

FW: Estaba muy de moda esa película. Se metió en la tina del baño con agua caliente y se cortó las venas... y se desangró... rápido.

IR: Pues yo creo que eso sería todo. Muchas gracias Fritz.

FW: No, de qué.

ENTREVISTA A MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA

CIUDAD DE MÉXICO, 15 DE MARZO DE 2007

ISRAEL RODRÍGUEZ: Maestro ¿usted tuvo alguna participación con el grupo de Nuevo Cine? Por ahí encontramos algunas referencias.

MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA: Sí, Bueno es relativo esto de que fue nuevo cine. Es muy relativo, lo que pasa es que ellos han tenido muchos portavoces. Desde luego no estoy negando la importancia del grupo Nuevo Cine, tuvo su importancia, pero no es tampoco el gran transformador de la situación del cine en México. Nuevo Cine era un grupo bastante cerrado de jóvenes (algunos de ellos no tan jóvenes) que venían muy ligados al Instituto Francés de América Latina, y con posiciones un tanto críticas frente a la situación del cine nacional, pero muchas veces muy personales, un poco anárquicas inclusive, sobre todo algunos de ellos. Fue siempre un grupo bastante heterogéneo, aunque sí exigía cierta unidad entre sus miembros. Hubo una primera convocatoria en el IFAL para la creación de Nuevo Cine a la cual asistimos; yo asistí entre muchas otras personas, entre ellas gente tan destacada como... que yo no me comparo yo era muy joven; estuvo Luis Buñuel por ejemplo en aquella reunión, estuvo Luis Alcoriza, en fin. Y después, de una forma un tanto curiosa, un grupo de los que habíamos asistido fue el que se organizó para formar Nuevo Cine y a los demás nos cortaron, así, olímpicamente. A mí alguien me dijo, no sé hasta qué punto sea cierto, yo por esas fechas había ido a Cuba invitado por el ICAIC, de formación reciente, y parece que eso fue, pero en fin, no puedo confirmarlo tampoco. Siempre hay muchas versiones de las cosas.

IR: Maestro, ya en concreto sobre la fundación del cine universitario. Usted es el gran precursor del cine universitario y queríamos ver si nos platica de dónde surge esta idea y cuáles son los marcos de referencia para formar una escuela de cine en México, pues es algo inédito. ¿Hay alguna referencia del cine latinoamericano? ¿De dónde surge la idea de hacer el CUEC?

MGC: De las ganas de hacerlo. Mire usted, en 19652 tuve la fortuna de participar, me invitaron a participar en la fundación del primer cine-club de vanguardia que hubo en México, el Cine-Club Progreso. No el primer cine-club de México, sino el primer cine-club de vanguardia. Los cine-clubes de vanguardia surgieron en Francia después de la Segunda Guerra Mundial con características muy precisas. Desde luego era un cine de izquierda, con posiciones a veces muy radicales dentro de la izquierda y ese es el gran antecedente, antecedente incluso del grupo Nuevo Cine, por ejemplo. Nace el Cine-club Progreso entre los venezolanos en el exilio, y nos incorporamos algunos mexicanos y varios venezolanos, fundamentalmente de la familia Carrera, a la formación del cine-club. A mí me eligieron como presidente del cine-club, posiblemente por ser el mexicano que más interés tenía en el cine. La verdad no es que me distinguiera mucho de los demás compañeros. El cine-club empezó a trabajar y entre las actividades que realizamos estaba la de apoyar la conformación de cine-clubes, cosa que iba totalmente en contra de lo era concretamente el Cine-Club Progreso, porque en esa época todavía, el Cine-Club de México, el cine-club del IFAL, lo dirigía Álvaro Custodio y a Álvaro custodio no le gustó ni tantito la existencia del Cine-Club Progreso y lo intentó boicotear, y finalmente, aparentemente por lo menos, renunció al cine-club al ver que no podía mantener el cine-club de elite que era el cine-club del IFAL; que era un cine-club que, para empezar, era carísimo. Y

entonces el Progreso fomentó la creación de nuevos cine-clubes y se formó, por ejemplo, el Cine-Club de la Universidad, que integraron varios estudiantes universitarios: Isaac Arriaga y Juan Crenier, de la Facultad de Economía; Sergio Ortiz Hernández, de la Facultad de Derecho, Tzintzún Carranza de la Facultad de Arquitectura. Ellos fueron los integrantes de ese cine-club, fue un cine-club muy combativo, muy interesante. Se unieron, se empezaron a unir fuerzas alrededor del Cine-Club Progreso. Sobre todo el Cine-Club de la Universidad apoyó muchísimo, y entonces lanzamos la convocatoria para formar la Federación Mexicana de Cine-Clubes. Se creó la Federación Mexicana de Cine-Clubes. Ya para entonces en el IFAL estaba el grupo que después formaría Nuevo Cine encabezado, en el FIAL, no que encabezara el grupo, pero en el IFAL la cabeza visible era José Luis González de León, un joven que había estudiado cine en el IDHEC en Francia. Entonces comenzó a funcionar la Federación, pero fue muy prematura para las condiciones del país, y nos empezaron a boicotear hasta que destruyeron la Federación. Precisar quiénes pues es muy difícil. Eran evidentemente grupos reaccionarios a los que no les gustaba nada lo que estábamos haciendo, pero nadie dio la cara realmente, de dónde se vino el golpe no se pudo descubrir, lo que sí es que entró en crisis la Federación y casi desaparecimos, los cine-clubes que no estaba ligados a un institución desaparecieron todos. Lograron sobrevivir, bueno el del IFAL, estaba claro ligado al IFAL; el del Centro de Deportivo Israelita, que lo dirigía Raquel Tibol por cierto; en fin, los que tenían un respaldo institucional detrás; todos los demás, incluyendo el Cine-Club de la Universidad, el Cine-Club Progreso, todos desaparecieron. Para esa fecha yo había ya fundado aquí en la facultad el primer cine-club en el campus de Ciudad Universitaria. Por razones personales me

había desligado del grupo de Progreso. Progreso te decía que era de 1952, en 55 se crea la Federación y en 56 me había ya separado del grupo de Progreso, me había distanciado, y es cuando fundo aquí en la facultad el cine-club y poco después comienzan a surgir cine-clubes en la Ciudad Universitaria, bueno en la universidad, no sólo en la Ciudad Universitaria; por ejemplo, fundan una en la Facultad de Ciencias Químicas, que en aquel entonces estaba todavía en Tacuba, fueron los de los últimos años de la carrera. Aquí fue un chico que estudiaba en la facultad y en Arquitectura, al mismo tiempo hacia las dos carreras, que no me acuerdo cómo se llama, funda el de Arquitectura, poco después van a fundar el de Ciencias. En fin, empiezan a surgir y se funda entonces la Asociación Universitaria de Cine-Clubes de la cual yo fui presidente. Esto vamos en 1957, en 58 yo me desligué de todo, por cuestiones personales y pasan varias cosas, entre éstas, la Asociación de Cine-clubes y los cine-clubes que las integraban en su mayoría desaparecen, desapareció la Federación también, o sea la Federación en 57 ya no existe, en 57 desaparece también la Asociación. Le digo, algunos cine-clubs sobreviven, pero con un concepto totalmente ajeno a las posiciones ideológicas que habían mantenido los primeros cine-clubes. Entonces, el primer cine-club, el de la Facultad de Filosofía y el de Arquitectura y otros dos o tres más fundan una organización a la que le dan el nombre de AUCE (Asociación Universitaria de Cine Experimenta) y comienza la concepción de la proyección vía *bussines*: función corrida de diez de la mañana a diez de la noche, programa doble. Ahí lo que interesaba era lo que producía dinero y en ningún modo los intereses ideológicos o sociales que habían estado detrás de los cine-clubes. Entonces existía en la universidad una agrupación que se llamaba la FUTE (Federación Universitaria de Teatro Estudiantil) y las autoridades,

personalizadas en el maestro Héctor Azar habían tenido unos conflictos terribles con la FUTE, porque a la FUTE lo que le interesaba era ver qué dinero podía sacar de las actividades de teatro y, teóricamente, manejaba el teatro estudiantil. En realidad era una organización gangsteril y Héctor Azar tuvo unos problemas tremendos con esa organización, tan tremendos que un día le destrozaron el automóvil, o sea no crean que se andaban con chiquitas, eran en serio los problemas. En noviembre del 57 yo presenté una obra en el teatro El Globo en la temporada de teatro estudiantil, fue la última temporada que se celebró en El Globo y la FUTE fue a destruir el teatro, yo me estaba casando por esa fecha exacta y llegó mi actor... yo escribí la obra que se llamó *El merolico*, una obra en un acto y un compañero de la facultad interpretaba al personaje principal, era con varios personajes, aunque sólo uno hablaba. Llegó a donde estaba yo a punto de casarme para comentarme que le acababan de destruir el teatro. Y yo lo que le dije “pues a ver qué haces porque yo ahorita me voy a casar, no cuenten conmigo”. Entonces, frente a esa situación, las autoridades de Difusión Cultural, viendo que se estaba desarrollando esta organización un tanto gangsteril para el cine, me invitaron a crear la Sección de Actividades Cinematográficas en Difusión Cultural, entonces yo fundé esa sección; compartía la misma secretaria con el maestro Azar por cierto, compartíamos oficina y secretaria; y empezaron oficialmente las actividades de cine en la universidad, eso fue en 1959. En el 60 fundé la Fílmoteca, y en 60 organicé también... Yo intenté estudiar cine, me gustó el cine desde muy niño, yo tuve, por razones personales familiares acceso a ciertas actividades de cine desde niño, y entonces, por eso fue que me invitaron a Progreso y quizá fue por eso que me hicieron presidente. Y después quise estudiar cine y desde luego no fue posible porque no había dónde estudiarlo.

Quise conseguir una beca para ir a estudiar cine, no pude; le digo que me casé muy joven, la beca para matrimonios era muy difícil de conseguir. De repente, en la Unión Soviética, de repente empezaron a aceptar becarios casados, pero ya para entonces estaba en camino el primer heredero, así que nos aceptaban, pero no con hijos, o sea que no era factible estudiar cine. Esto me llevó a organizar en 1960 las “Cincuenta lecciones de cine”, que fue un curso que se impartió en el espacio que ahora tiene el colegio de teatro. Era del colegio, bueno no, porque no había colegios, pero era de los de, bueno de lo que aquí era de psicología aunque después se desprendió, pero esa aula les pertenecía porque tenía un espejo de donde se veía a través de él. Bueno, la cuestión es que allí organicé las “Cincuenta lecciones de cine”. Fue el primer intento por dar una enseñanza sistemática del cine en la universidad y después, en el 61 organicé otro curso que fue las “Lecciones de análisis cinematográfico”. Ahí invité, por ejemplo, a Pepe Revueltas que dio cinco clases sobre su película *En la palma de tu mano*; Carlos Velo habló de *Torero*; en fin, no recuerdo ya bien la programación de los cursos. Y empecé a preparar el proyecto de hacer una escuela. ¿Por qué? Pues porque quise hacer una escuela. Porque a mí me interesaba mucho el cine. Comprendía yo la importancia política y social del cine; era conciente de eso, tan conciente que me acuerdo que en esas fechas escribí un artículo; estaba mi hermano Enrique de encargado del suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades* y le entregué un artículo sobre la responsabilidad del director de cine, y no lo publicó, me dijo que era yo un exagerado. Bueno, el programa de trabajo de la Sección de Actividades Cinematográficas, muchos lo han elogiado y no es íntegramente mío; yo participé en la elaboración de ese programa pero ya había cola detrás. El programa, si ustedes ven los propósitos de la Federación

Mexicana de Cine-Clubes, todo lo que hice en Actividades Cinematográficas está ahí: lo de la escuela, lo de la Filmoteca, todo, todo este tipo de actividades, las publicaciones, etcétera. Entonces, pues simple y sencillamente me puse a hacer las cosas sin pedir permiso. A mí me dio mucha risa por ejemplo, en 1970, el ingeniero Barros Sierra, el rector, vio con mucha complacencia y buena voluntad al CUEC y propuso al Conejo Universitario que lo reconociera como centro de extensión universitaria y me acuerdo que me hablaron de rectoría y me pidieron que si les podía dar copia de todos los documentos desde el acuerdo que le había dado vida al CUEC, “pues no hay, sólo que se los escriba yo ahorita, no existe”. Lo mismo pasó con la Filmoteca: también me la inventé. Yo empecé a hablar de ella, empecé a decir que existía; los salarios de los profesores, modestísimos salarios de los profesores, los pagaba yo del presupuesto que tenía para conferencias en la Sección de Actividades Cinematográficas; el señor director del CUEC no cobraba ni un centavo. Así nació el CUEC

IR: Maestro, en las primeras generaciones del CUEC ¿Qué se pretende formar? ¿Cómo es el director de cine que se pretende formar en el CUEC?

MGC: Pues mire, desde la primer generación, y mientras estuve yo (lo que pasa es que después empezó a haber otras influencias) pero mi posición era hacer un director de cine, y un técnico, no solamente pretendía formar directores, yo quería formar técnicos de alto nivel, que tuvieran una formación universitaria y con los que un director de gran nivel pudiera entenderse, que se comprendieran. Para mí la intención era darle al cineasta el nivel de un profesor universitario. Yo considero que el cine... Comparto la opinión que publicó por eso años Edgar Morin; me entusiasmo mucho haberla leído, aunque es posterior a la fundación del CUEC, creo que es del 65, cuando Edgar Morin dice que el *homo sapiens* ha sido

sustituido por el *homo cinematograficus*; o sea yo fui consciente desde hace mucho tiempo de que el cine estaba educando, de que no era sólo un pasatiempo, sino que era un formador de generaciones. Creo que es algo que no ha llegado a trascender la conciencia, aunque hay mucha gente que dice que sí, que está de acuerdo; como que no llegan a darse cuenta de que gran parte de los problemas que tiene este país devienen de los problemas de televisión, de las películas, pero sobre todo la tele no, que es... O sea, todo mexicano promedio, si está enfermo se quiere ir a Houston, si se quiere divertí va ir a Disneylandia o a Las Vegas. En fin, si quiero guardar mi dinero lo llevo a los bancos de Nueva York. O sea una mentalidad totalmente manipulada. Las devaluaciones fueron totalmente manejadas por el cine y la televisión. La violencia que precede al 68 —porque les recuerdo que el 68 fue un acontecimiento mundial, o por lo menos occidental si no mundial— está en las películas que se hicieron en Estados Unidos un poquito antes. Hay que analizar el cine norteamericano del 65 al 67 para encontrar una serie de cosas que antes de esa fecha no mostraba el cine, de violencia, había una escalada de violencia que está preparando el ambiente.

IR: Por ejemplo, en el CUEC —y usted me dice si estoy en lo correcto o no— como que va habiendo cada vez una preocupación más social, a principio muy existencial, pero después más social. ¿Eso va cambiando en el CUEC?

MGC: Bueno, mi intención era esa desde un principio, lo que pasa es después se me revelan. Es algo que pasó en muchas de las actividades que realicé, lo cual no está mal, es parte de la vida. Comienzan a mezclarse intereses personales y también empiezan a tener influencia ideologías opuestas. En un principio, ideológicamente la influencia del señor director era mayor que lo va siendo después; se van formando nuevas personas, no tengo que decir nombres, pero

son personas inteligentes, cultas, pero con ideologías ya no sólo conservadoras, sino reaccionarias. Entonces eso representa un cambio de posición forzosamente. A tal grado que en un momento dado yo les digo adiós. Dirigí 15 años el CUEC, ya después era un adolescente y había que dejarlo que se desarrollara libremente y me fui alejando hasta que me separé completamente: prácticamente no he vuelto a poner un pie en el CUEC.

IR: Sin embargo, a usted le toca estar en un momento muy crítico del CUEC que es el 68. ¿Cuál es su posición, cuál es su papel durante el movimiento estudiantil? Nos lo puede platicar un poquito.

MGC: Mire, yo todo le empecé muy joven, y yo algo de lo que empecé muy joven fue la actividad política. Yo tuve actividad política desde muy joven, lo cual me dio una experiencia política digamos que grande en comparación con mis compañeros. Entre otras cosas, por ejemplo, el Cine-club Progreso, aunque no se decía, era parte del Partido Comunista Venezolano en el exilio: estaba ahí la marca de actividad política. Yo estuve en todos los movimientos: el ferrocarrilero, el del magisterio, claro en una participación colateral porque yo era estudiante de esta facultad. Y el otro, antes en la preparatoria. Entonces, cuando empieza el conflicto algo no me gustaba, no me podía explicar qué era lo que no me gustaba; no sabía que era lo que pasaba, pero sí sabía que no pasaba lo que decían que pasaba. Entonces yo dije, bueno qué podemos hacer para que esto cause el menor daño posible y, al contrario, produzca un resultado venéfico para los estudiantes. Entonces, un caso yo creo que único dentro de la universidad, la primera asamblea general del CUEC la convocó el director. Yo convoqué a una asamblea general. Y ahí se decidió. Era el primer año que el CUEC tenía mucho material. El CUEC empezó del cero absoluto, porque no

teníamos dinero, no teníamos experiencia, no teníamos profesores, no teníamos nada, absolutamente nada, y de allí las cosas se fueron armando. Por casualidad ese año de 68, por acuerdo del Consejo y a propuesta del rector Barros Sierra que te digo que veía con buenos ojos al CUEC, el centro tiene película, habíamos tenido pero en cantidades muy reducidas. Ese año logramos hacernos de un *stock*. Entonces yo propuse: “vamos a participar, pero no vamos a participar, vamos a guardar una cierta distancia”. Entonces propuse que los estudiante filmaran el conflicto, se suspendían las clases y se iban a filmar. Al principio, cuando todavía pudimos tener un cierto control, traían sus materiales y se reunían con los profesores a revisarlos. O sea, la clase se daba sobre lo que se estaba produciendo allá, en pleno conflicto. Pero bueno, la situación se fue agravando y la cosa se puso difícil. Entonces esa fue mi idea: que se filmara una cantidad de material bárbara. Pues se filmó todo lo que teníamos que, te digo, ese año era bastante. Yo estoy seguro, y creo que actué acertadamente, porque era muy difícil hacer otra cosa. Hubo amenazas y sobre todo amenazas que tomaron la forma de decir que iban a asaltar, una vez salio que habían ametrallado. Jamás, pero jamás; y los que estuvieron presos salieron muy rápido. Yo me acuerdo especialmente de su querido Leobardo: un día entró a mi oficina, lo acababan de soltar y me dijo: “pero por qué me soltaron maestro, si yo estaba confeso de haber preparado bombas”. Yo no sé quién nos protegió, pero nunca nos pasó nada, y la actitud que tomamos siempre fue dentro del respeto a la ley, pero exigiendo nuestro derechos. Por ejemplo, cuando tomó el ejército la ciudad universitaria había un alumno del centro y le quitaron la cámara y yo fui personalmente a recuperar la cámara. Me hubieran oído en la delegación, porque la cámara tenía una lente muy buena y me la devolvieron con un lente de calidad

menor. Claro, yo mismo debí de haberme dado cuenta que ni modo que ellos la hubieran cambiado. Pero el caso es que estudiante se desapareció. Lo soltaron y desapareció del país. Hasta mucho después logró establecerse el contacto y nos dijo que él había cambiado a lente porque le acomodaba la otra lente y aquella muy luminosa estaba guardada. Pero armamos una... y nos devolvieron la cámara. Y yo participé en varias de las filmaciones, como la filmación de la prepa 5, que fuimos en mi coche a hacer las tomas de la prepa 5 tomada. A partir de que el ejército intervino fue mayor mi participación.

IR: Maestro, con todo este material ¿cómo se decide la dirección de *El grito*? He encontrado muchas versiones, que si fue en una asamblea, que si usted dijo...

MGC: Yo no estuve nunca de acuerdo con que lo hiciera Leobardo. Se decidió en una asamblea. Se convocó a una asamblea y se decidió qué se iba a hacer con ese material y allí se decidió que Leobardo, que tenía mucho cartel, fuese el que hiciera la película. Mis razones no eran que desconfiara yo de su capacidad técnica de su capacidad creativa, es un muchacho que había hecho cosas muy interesantes (a mi por ejemplo el del nacimiento de su hijo me fascina). Era un chico talentoso, pero con unos problemas existenciales tremendos. Cuando llegó al CUEC llevaba ya varios intentos de suicidio. Lo que después contaron, que se había suicidado por el 68, no es cierto. Es más, yo pienso, es un poco doloroso pensarlo, pero yo pienso que se le pasó la mano, él no se quería suicidar, era chantaje. El problema, y lo que no me gusto de Leobardo, es que carecía completamente de ideología. Era un muchacho que tenía problemas personales contra su padre y todo lo que representara autoridad, y problemas tan graves que lo llevaron a intentar suicidarse varias veces. Y por eso *El grito* es una película que carece completamente de ideología; no hay. Es una sucesión interminable de

manifestaciones. Entonces realmente yo no estaba de acuerdo. Pero bueno la asamblea decidió, y fue una de las pocas ocasiones que la asamblea no decidió lo que yo quería. Tanto que, cuando Leobardo termina la película yo me di cuenta de que la película era perfectamente utilizable con fines opuestos a los intereses nacionales o de la universidad. Entonces yo tomé... llamé a Leobardo a mi oficina y discutí largamente con él y lo convencí de que no se estrenara la película, y él aceptó, no le gustó, pero termino aceptando mis razonamientos, clero él creía que tenía una gran mentalidad revolucionaria, pero terminó aceptando; y por eso no se estrenó *El grito*. Cuando eligen a mi hermano Pablo rector, pues ya te imaginarás que era muy grave para el nuevo rector que se estrenara la película detrás de la cual finalmente estaba yo, su hermano, entonces era una situación política muy peligrosa. Y entonces, anunciamos en el cine-debate, que era los domingos, se anunció que se iba proyectar *El grito* en quince días. Pero antes de los quince días *El grito* es estrenado con una copia que nadie sabía que existía. Se hace el gran relajó de que nos robaron la película. Lo demás ya lo dejo a su imaginación política. Pero ya con eso a mí me lavaron las manos, y Pablo mi hermano que iba a ser rector, que estaba a punto de tomar posesión también lo deslindaron.

IR: Antes del 68 la figura de Leobardo era muy fuerte en el CUEC, ¿cree que el que se le eligiera tuvo que ver con esto, con su presencia sobre todo en las nuevas generaciones?

MGC: Bueno, Leobardo no tenía mucho tiempo de haber entrado. Leobardo entró en el 66. Era un chico apasionado. Formaban una mancuerna él y su opositor completo, y digo su opositor no en el sentido de que estuviera en contra de Leobardo, era su gran amigo, pero ideológicamente y sobre todo como imagen

eran opuestos, que era Alfredo Joskowicz. Siempre andaban juntos, Alfredo estimaba mucho a Leobardo. Ellos entraron si no mal recuerdo en el 66. O sea, tenían un año y fracción cuando empezó el movimiento, no era para que tuviera la gran imagen. Más bien la imagen se la hace por su intervención apasionada durante el 68. Que sí, eran unas intervenciones muy apasionadas, le digo que, preparar bombas. Y él me lo dijo “yo confesé que las había hecho”.

IR: Pues muchas gracias maestro por su entrevista.

MGC: Pues mire que la diez minutos se convirtió en una hora.

ENTREVISTA A RAMÓN AUPART

CIUDAD DE MÉXICO, 21 DE MARZO DE 2007

ISRAEL RODRÍGUEZ: Bueno, gracias Ramón por tu entrevista. Originalmente tú inicias como asistente editor en la industria. Creo que es una película de Alazraki, *De hombre a hombre*, ¿cómo es que te inicias en la industria?

RAMÓN AUPART: Ayer le entregaron a Rosalío Solano el Ariel de oro por su trayectoria cinematográfica. Él es, él era cinefotógrafo; tiene ya 95 años. Y hace 42 aproximadamente yo le pedí que me llevara a trabajar a donde él trabajaba. Yo tenía 14 ó 15 años, y entonces este... me dijo que sí. Yo era pobre, me apestaban las patas, tenía 15 años, vivíamos en la colonia Aviación Civil; y pus se compadeció francamente, y me llevó a recorrer los distintos estudios que había en México, los Tepeyac, los Clasa, los San Ángel Inn, los Estudios Churubusco —los que ahora es el América-Clasa—, y donde me aceptaron fue en los San Ángel Inn, como asistente, digo como aspirante a la rama de edición, “a pus edición, eso está cerca de dirección, yo quiero dirigir”, fíjate qué ingenuidad. Este... yo no había cursado más que la primaria (y no he cursado más), pero empecé a trabajar y empecé a aprender de manera autodidacta, porque ahí la gente no te enseña, no te dice qué hacer; tú lo vas aprendiendo poco a poco. En la medida en la que pasa el tiempo tú vas descubriendo qué hace el camarógrafo, qué es lo que hace el sonidista, qué es lo que hacen en los laboratorios, cómo un rollo virgen es llevado a la cámara, siempre de manera profesional. Yo empecé ganando cinco pesos la primera semana, la siguiente semana diez, la tercera quince, la cuarta veinte, y ya con eso mi madre me podía comprar una camisa, un pantalón, calcetines, zapatos. Me acuerdo que me compró unos, fíjate bien, de

piel de cerdo; me apretaban puta, hasta que le corté los resortes empecé a disfrutar de los zapatos, una comodidad esplendida y de muy buena calidad. Pero yo no tenía cultura, y bueno, empiezas a aprender: error, corrección, y error, modificación, corrección, y así para adelante no, “echando a perder se aprende” me decía un asistente de edición que se llamaba José Armando Cano. Yo llegué a los estudios San Ángel Inn, cuyo dueño era un cinefotógrafo. En la época de 1900, cuando llegaron las cámaras a México —1986—, este señor se llamaba Jorge Sthal. El señor Jorge Sthal era dueño de los estudios Churubusco y era fotógrafo profesional, e hizo su fortuna proyectando en Jalisco cine ambulante y de ahí hizo su fortuna, y bueno yo empecé a trabajar y empecé a ganar 40 pesos a la semana y ahí me mantuvieron por mucho tiempo. Entonces, primero tendría que decir que yo quedé encargado, o bajo la responsabilidad de un señor que se llama Rafael Cevallos que era editor cinematográfico, y su asistente era un señor que se llamaba Eufemio Rivera, también Armando Cano. Pero había un editor de sonido, Abraham Cruz, y él tenía un asistente, el joven Enrique Puente Portillo que todavía vive, pero no Abraham Cruz. Abraham Cruz era el mejor sonidista, el mejor preparador de las bandas sonoras para las películas; era muy cotizado. Entonces en el pasado se hacían las películas con cámaras Reflex, es decir que producían... eran portátiles; podías moverte de un lado para otro, pero el sonido era malo, porque producía un ruido parásito, entonces todas las películas era necesario doblarlas, esto es, hacer *lups*, hacer unos aros, con frases no mayores a quince segundos, veinte segundos, para que el actor memorizara rápidamente, se grabara, ya ahora con las condiciones óptimas para la grabación sonora o de voz y se hiciera rápido. Una película tenía, no sé, 350 ó 400 *lups*. Y yo llegué a ser muy bueno en eso, sincronizando

de español a español, porque después vino el doblaje de películas americanas y había un fulano que era de lo más veloz que te puedas imaginar, un hombre rengo que sincronizaba, qué te puedo decir, en tres días lo que yo me tardaba quince. Tenían un sistema de *bips*, y en el tercer *bip* entraba la voz y éste tenía tanta práctica y era tan bueno que era velocísimo. Pero digamos que ya cuando ascendí a asistente de editor y tuve años de práctica empecé a trabajar con una película que se llamó *El pequeño salvaje*. Esa película la actuaba Pedro Armendáriz ya en su etapa de decadencia, y era en inglés; y el editor era Alberto Valenzuela. Quince años después yo le corregí la película *Actas de Marusia* porque no aprendió el lenguaje cinematográfico, y yo, estando en la escuela de cine como profesor aprendí el lenguaje cinematográfico: leyes ópticas que son irrefutables. Y como tenía yo la práctica y adopté la teoría, me hice muy poderoso cinematográficamente. Por esa película me dieron un Ariel de plata y después por *Ulama el juego de la vida y de la muerte*, me dieron otro Ariel. Pero volviendo al principio, yo siempre trabajé como profesional, es decir trabajando con material de 35 mm, éste es el formato profesional, y el 16 mm que es la mitad del tamaño, era en aquella época, 1960, como algo amateur, como algo de turistas. Era un formato pequeño. Sí, con la misma calidad y las mismas necesidades de saber cómo exponer, y cómo encuadrar sigue siendo la misma problemática, pero yo lo consideraba pues fuera, no había competencia ahí. No se grababa sonido. Mejor dicho no había el proceso de sincronía, y con esto quiero enlazar el asunto de Leobardo, mira. Era en 1966, 65-66; Leobardo ya había entrado a la escuela de cine y estaba haciendo sus primeros trabajos de... de cursar por la escuela de cine; y pasaba por ahí, nos saludábamos, yo trabajaba por entonces en los Laboratorios México que estaban ahí en Heriberto Frías

1145, allí eran los Laboratorios México, que eran coproductores o codueños uno de los hermanos Rosas Pliego que era... ahorita me acuerdo... don Francisco Gómez. Don Francisco Gómez, homónimo de mi ex-suegro, o del padre de Silvia, inventó revelar a la luz del día. Ese era un descubrimiento que los gringos venían admirados a ver cómo es que se revela la luz del día, porque el señor revelaba la luz del día y no se le velaba; tenía otro tipo de broncas pero esa era una cualidad. No era a la luz del día era luz artificial, pero era un algo que él había descubierto y que daba por resultado el revelado del material de 35 mm a color en México. Entonces ahí Leobardo llegaba a hacer la edición de sus cortos de trabajo de alumno. Y pasaba “oye ¿puedes verme este trabajo cómo está?”, “pus si cómo no, vamos” Pero yo no conocía el lenguaje cinematográfico, es hasta mi entrada a la escuela de cine donde aprendo que hay libros donde aprendo que hay una disciplina, donde aprendo que hay leyes ópticas y que la edición no la puedes hacer “porque así lo sientes” como decían los mejores editores, sino que había una razón, una razón que se afina cuando tú lees estructuras dramáticas, y entonces aprendes que no puedes cargarle siempre al *close up* sin razón de ser, sino que tiene que haber una emoción, tiene que, como manera de expresarte, señalar que esto es importante. No como cuando saca la pistola y tienes que ir allá como una carga dramática o algo parecido. No puedes usar un *close up* para llamar la atención del espectador a algo que no tenga nada de contenido. Tiene que ser que llame la atención con un *close up* porque lo que vas a mostrar es interesante. Muchas películas se han destruido, entre ellas una de Pérez Gavilán cuya temática era muy buena, pero carajo las emociones estaban fuera de cuadro. Puta, es el momento dramático pero está fuera de cuadro, pus cómo; no es posible. Yo en *Actas de Marusia* teniendo a Jean María

Volonté como actor cotizadísimo, sólo lo usaba cuando era conveniente; los planos generales era lo que importaba, porque el tipo estaba integrado a una función y la película era, pues, trabajadores no, y sólo cuando el tipo decía algo verdaderamente dramático —“no, no te puedo ayudar, vete”— era cuando el tipo lo hablaba en *close up* y era con una carga dramática. Esto lo digo con la intención de que veas tú cómo existe no sólo el conocimiento de las leyes cinematográficas, las leyes ópticas, sino que también tienes que nutrirte de otros conocimientos para saber dónde poner qué. Naturalmente si el realizador no te da el material pues tú no lo puedes fabricar es decir “lo que cámara non da, moviola non presta”. Porque si tú dices yo quiero aquí un *close up* y no te lo filmaron, puta pues para ir a la óptica, va a bajar la calidad, te va a costar más, no se puede. Tú como editor puedes desempeñarte con tus conocimientos, y de ahí la importancia de que... del estudio y la lectura y demás. Quiero decir, ya antes de pasar a lo de Leobardo, que yo empecé a leer sobre los griegos. Llegaba ahí un vendedor de libros, y Enrique Puentes Portillo me dijo “cómprate estos libros para que te vayas calibrando” y entonces me compré las tragedias griegas. Palabras que no sabía las iba apuntando: “egeo, puta quiere decir egeo... o el oráculo, puta quién sabe”. Entonces imagínate tú que del aeropuerto a San Ángel me la pasaba yo en camión, y después de tres meses de aburrimiento, me compré los libros y entonces me los venía leyendo en los trayectos, a veces también de regreso, pero por lo regular salía tarde y ya era de noche y entonces había que esperar a la mañana siguiente. Entonces Leobardo sí tenía como un conocimiento de que yo era un profesional, que no trabajaba en 16 mm pero que, según esto, tenía yo *feeling*. Entonces me mostraba sus trabajos y yo veía que estaban bien, que fluían, le decía:

—No pues están bien mano.

—No, es que fíjate que me protestan.

—En el paso de tiempo, pues eso es un paso de tiempo.

—Es que mira corren y aquí apenas se inicia y ya paso a la llegada de la pareja al auto.

—Pues sí bueno, eliminaste la trayectoria intermedia, está bien; es correcto.

IR: Es en corto de *El hijo*.

RA: *El hijo*. Luego, bueno antes, él había hecho unos cortos muy locos, un individuo que pedía carbón.

IR: *El jinete del cubo*.

RA: *El jinete del cubo*, luego *El hijo*, luego hizo un corto como para un festival: era un individuo que se la pasaba todo el tiempo como en posición fetal mientras se escuchaban unos ruidos como de bombardeo que no sabías si era su estómago o... Esa era la combinación extraña. Leobardo no era muy culto. No era una gente preparada. No puedo ir a Rusia. Mejor dicho no lo aceptaron como alumno en la escuela de cine de Rusia porque su cultura era baja, esa es la verdad.

IR: Se iba a ir con Oljovhich y Martínez.

RA: Sí, con Sergio Oljovhich, Gonzalo Martínez y una mujer de la cual estaba enamorados los tres. Entonces en 1968, yo me casé por agosto de 1968, finales de agosto, me fui 15 ó 20 día de luna de miel, me lo pagaron. Mi hermana soledad me regaló los boletos de avión y me fui a Acapulco. El tío de mi exmujer me pago el hotel. Y entonces al regreso, pues sucede el 2 de octubre. Pero yo no sabía que estaban filmando, pero sí que Leobardo estuvo preso en el Campo Militar Número 1. Un día salió la noticia ahí en el Exelsior de que Leobardo estaba preso y de que su esposa Geraldín, una mujer que estaba

embarazada, lo iba a visitar. Entonces, piensa tú que Leobardo era como de 1.70 y Geraldín era como de uno... cerca de dos metros; entones allá en los Laboratorio México Leobardo se... había un teléfono en un pasillo, pero era un pasillo que tenía unos escalones para otra sección de otra sala de edición; entonces Leobardo se paraba en el escalón y Geraldín toda perfectamente vestida de rosa y se igualaban y se cotorreaban, pero era eso de cotorreo. En 1968 edité mi primer largometraje, ese largometraje se llamó *Juego de mentiras*, esa la dirigió...

IR: Archibaldo Burns

RA: Archibaldo Burns, con un guión de Elena Garro y... ese Archibaldo Burns no me pagó, y yo contaba con ese dinero para la luna de miel y ese cabrón no me pagó, queda claro ahí la denuncia, no me pagó; y el trabajo lo hice, lo hice muy profesionalmente. Hice muchas cosas de creación que no se imaginaba él de expresión sonora, en fin.

IR: Ganó un premio la película.

RA: No, gano el segundo lugar, creo que era la segunda vez que se hacía este el...

IR: El concurso de cine experimental.

RA: Y se declaró desierto el primer lugar, y él ganó el tercero o el segundo. Pero la película era muy interesante y ahí sí se veía el manejo de la calidad fotográfica. Esto es que un checoslovaco Milosh Trenka, que ya murió por desgracia, hacia un ejercicio de fotografía que permitía al espectador establecer un tiempo diferente, un tiempo irreal, o un tiempo pasado-presente según la calidad fotográfica. Eso era muy interesante. Él me recomendaba “haz que ese editor venga a la escuela de cine”, pero no yo no quería. Un día salió con que Leobardo ya estaba libre y que nos iba a visitar el próximo miércoles. Llegó y estaba un

fotógrafo de la presidencia, un enano español Bilbatua, Demetrio Bilbatua, y estábamos ahí platicando, Leobardo llegó a saludar a los cuates, él editaba con Héctor López y Antonio Solórzano, principalmente con Antonio Solórzano. Entonces, este, y le dice Bilbatua “oiga que estuvo usted filmando durante el movimiento”. Ya había pasado el 68 y Tlatelolco y todo. Y pues yo me empecé de curioso. Yo tenía un coraje tremendo porque siendo el mejor asistente de México no me habían dado trabajo en la olimpiada. Se habían llevado a todo el *staff* excepto a cuatro editores y cuatro asistentes, a todos los demás sí, y era un trabajo bueno, yo no tenía ninguna conciencia política ni nada por el estilo.

IR: Que lo dirigía Alberto Isaac.

RA: La dirigió Alberto Isaac, y era trabajo por seis meses o un año, como fue, un trabajo muy arduo, porque filman todo y todo tiene sonido y todo hay que sincronizarlo y todo hay que editarlo y todo hay que... lo mejor bueno hay que seleccionarlo, ya el director dirá qué es lo que integra a la hora. Pero entonces, en esta ocasión le dice Bilbatua, “oye, pues me gustaría verlo”. Y dice Leobardo “si usted quiere yo se lo llevo a su casa”. Demetrio Bilbatua tenía, y yo creo que tiene más, porque Bilbatua era un tranza, un tipo que hacia un trabajo, le daba mordida a otro y cobraba más. Pero esto con gente del gobierno, los priístas. Yo supe que tenía una sala de proyección con proyector en 35 mm, proyectores en 35 mm, proyectores de pie en 16 mm y que ahí pasaba sus comerciales, en una sala para cincuenta gentes, con una cava de vinos de todos los lugares a los que había ido en el mundo, en fin un tipo con abundancia que se entiende un tranza afectivo. Y dice Leobardo “pus si quieres se lo llevo, pero si llegan los granaderos yo no sé eso ya es culpa de usted, no es culpa mía” “no, no, no — dice Demetrio— no, no, no Leobardo, yo no quiero saber nada”. Pues claro

después supe que él era el que filmaba en el helicóptero. Me dice Leobardo un día “fíjate que los muchachos detuvieron la marcha, se tendieron en el piso y escribieron *putos* con sus cuerpos ahí tirados para que el helicóptero los viera”. Entonces, ya que se fue Demetrio le digo “si tienes ese material yo te lo edito hasta de gratis”, pensé que eran quince días, un mes para hacer un documentalito sobre el movimiento. Leobardo dijo “pues déjame ver”. Pasó, y como a los ocho diez días me dice “oye acepto tu propuesta, vamos a editar” “cuándo empezamos” “mañana empezamos” “no —le digo— espérame, deja arreglar mi vida un poco, porque pues yo estoy casado y necesito decirle a mí mujer que voy a hacer este trabajo y le empezamos a dar”. Entonces pues yo tenía necesidad de mantener a mi mujer y pagar el departamentito que tenía y demás. Entonces, quedamos de trabajar de las seis a las diez de la mañana, y por la noche de las nueve y media, diez, a la una y media de la madrugada. Entonces así lo empezamos a hacer, eso es 1969.

IR: ¿Y estaba ya todo el material?

RA: Estaba ya todo el material filmado, exceptuado fotos fijas, todo el material que se había filmado, que eran aproximadamente ocho horas. Fíjate una cosa, una anécdota interesante es que Antonio Solórzano, un asistente de edición del STIC, el sindicato rival nuestro, yo trabajaba en el STPC de la RM donde estaban los profesionales: Gabriel Figueroa, los actores, los músicos, los técnicos, todos estábamos ahí. Entonces, este Antonio Solórzano llevaba a revelar el material como un trabajo de él. A él no le tenían que preguntar nada. Después lo supe, que los alumnos tomaron la escuela de cine, tomaron las cámaras, los materiales y dijeron vamos a hacer un documental sobre el movimiento de este momento. Había quien sabía exponer, había gente que no sabía exponer, y por otro lado

había una gente que grababa sonido, que llevaba una grabadora Uger, que era un remedo de grabadora, pero sí había cierto registro de sonido: discursos, manifestaciones, etcétera, y eso estuvo a cargo, no siempre de manera permanente porque es muy difícil en el cine documental hacer el seguimiento de un movimiento, porque no sabes si es a las dos de la tarde, a las cuatro de la mañana, a las siete la tarde o las nueve de la mañana y a qué hora va a haber alguna actividad de los alumnos que van a imprimir o a volantear. Pero bueno tomaron y fueron los alumnos a filmar como por sesiones no, tratando de cubrir todos los eventos. Entonces habría que explicar en este momento cómo es que se hacía el cinito, el cine en 16 mm. El cine en 35 mm tenía el mismo problema que el de 16, es decir un equipo pesado para grabación sonora, con material magnético cubierto todo el área de los 35 mm, pero transportar el equipo era una bronca, por eso es que por lo general cuando tú oías un sonido directo en una filmación es que había sido hecho en un foro cinematográfico, pero no con la facilidad con que puedes grabar ahora con el adelanto técnico. Entonces, tomando en cuenta también la precariedad de la escuela que tenía cuatro pinches camaritas de cuerda, entonces duraban 30 segundos, cuando mucho 30 segundos: le deban cuerda y *shshsh* ya, 20 segundos y ya la toma; y no existía sonido. En la actualidad ves una cámara mini DV como la que traen ustedes y es una maravilla en la que estás viendo sonido, estéreo, color en el momento. Puta en el pasado era exponer, revelar, copiar, revelar; es decir exponer el negativo, revelar el negativo, copiarlo a positivo, revelar el positivo; y luego métele sonido con la pizarra, haz la transferencia sonora con... entonces yo empecé a trabajar con material óptico, sonido óptico, no magnético. Entonces ese era el problema en que ya una vez editada la película caímos, ¿cómo vamos a sonorizar?

Leobardo era temprano no, la mayor parte de las veces llegaba a tiempo, pero yo viviendo en Ermita Iztapalapa y teniendo que venir hasta Insurgentes a la altura de Radio Mil donde ahora hay una taquería que se llama Don Taco, ese edificio era el... ya lo modificaron, pero ahí estaba el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; pues llegaba yo seis y cuarto, seis y media, siete. Entonces él estaba, imagina a Leobardo parado en la banqueta, vestido de negro, de pana, de pana negra, con huaraches de dos correas, todo de negro, *turtle neck*, camisa con cuello de tortuga, pelo negro, barba, nomás me veía y me decía “no tienes madre cabrón” “Pues sí cabrón”. Entonces jugábamos a castigos: el que llegaba tarde pagaba los refrescos... e iba por ellos que eso era lo indigno de la acción... Leobardo se había casado por lo civil, y antes de eso había ido a Estados Unidos, y en Estado Unidos estaba el LSD de a peso, en cualquier parte se colaba el LSD y entonces. Yo a Leobardo en todo el proceso déjame decirte que jamás lo vi ni fumado, ni con pastas ni la chingada, con broncas de la tatema sí, pero estaba empeñado en hacer ese trabajo. Después, levantando testimonios, grabaciones, torpemente porque debía estar utilizando una camarita, para hacer un libro, porque la gente se ha olvidado de él. Las autoridades y la universidad se ha olvidado de él, pero no ahora, desde antes, entonces yo desde hace mucho he estado levantando testimonios sobre Leobardo López. Entonces me encontré con que un compañero documentalista le había regalado una ampollita de LSD, y para un viaje de LSD bastaba con un alfiler, con lo que pesquera un alfiler, con lo que se pegara tenias para un viaje, ahora imagínate una ampollita. En fin eso como detalle que habrás que editar.

Pues entonces realmente... pero momento, empezamos a trabajar y la primera semana me sacó un material, empezamos a trabajar la segunda y me

sacó otro material, pues dije con acabo con esto. Pero yo como editor primerizo con 10 años de experiencia, lo has visto hacer, entonces, pues vamos a dejar largo el material porque cuando venga el sonido vamos a ajustarlo. Y me decía, después e haber visto un rollo de quince o veinte minutos me decía, él y Alfredo Joskowicz me decían, sobre todo Leobardo, me decía “despiádate maestro, despiádate” o sea córtale. Y yo “no, hasta que esté terminado el total”; pero a la siguiente semana me sacaba otro material. Puta yo no sabía que había ocho horas y entonces lo que yo había pensado como el trabajo de un mes se prolongo a un año.

IR: ¿La mayoría del material era malo?

RA: Fíjate que sí. No la mayoría, sino que había cosas que eran muy valiosas, por ejemplo, un intento por escalar la puerta mariana de Palacio Nacional, la puerta principal, y pues fuera de foco, los alumnos hicieron una pila y lograron subirse, pero pues el fotógrafo falló de foco, entonces no vas a poner un letrerito que diga “aquí están tratando de escalar Palacio Nacional”. Entonces si había mucha sobre exposición. Vaya, el documental está integrado por lo mejor, y no hay más.

IR: Y mucha foto fija.

RA: y mucha... no mucha fíjate, en comparación con lo que yo hago, no, no hubo muchas fotos fijas. Lo que sí hubo fotos fijas fue para el final, el final, lo de la matanza.

IR: Las imágenes de la Plaza de las Tres Culturas la tenían de inicio, porque yo en una entrevista de Joskowicz que leí, él dice que después él la consiguió.

RA: Él la consiguió. Ahí estaba muy en juego la amistad de Joskowicz con Leobardo, conseguían fotos, en fin fueron dándose tarea el uno al otro.

IR: ¿Y sí estaba muy metido Joskowicz?

RA: Estaba, no tanto, era también un asunto amistad, de relaciones humanas. Este, pero lo que te quiero decir es que en la actualidad me he enterado de que hubo otras filmaciones. También trabajaba en Estudios Churubusco y a Estudios Churubusco llegó Servando González con un rollo de 400 pies de material 35 mm blanco y negro para proyectarlo en la sala de proyección de los estudios Churubusco. “vengan que aquí hay un material valioso”. Yo no sabía que había estado filmando. Entonces fuimos a la proyección y era un rollo tomado desde en frete del edificio Chihuahua donde los estudiantes estaban arengando, cómo decirlo, motivando, revolucionando. Entonces el encuadre era precario vaya. O sea, sí se veía la gente que estaba ahí, pero muy poca podías distinguir. “Es que en este rollo está el momento en que los alumnos disparan en contra del ejército”. De pronto sucede ahí en la pantalla [saca chispas con un encendedor] ni siquiera esto, un chispazo. “Ahí está —dice Servando González— ahí está la muestra de que los alumno dispararon contra el ejército, esa es la provocación”. Puta, es que estos tenían caca en la cabeza y quería culpar a los alumnos.

IR: ¿Él grabó eso?

RA: Él filmo, y ahorita te voy a decir cómo. Y entonces en ese encuadre es querer que a huevo suceda. Entonces, que vamos a ampliarlo. Que se mande a la óptica para que se acerque al centro del cuadro para ver quién disparó. Tres cuatro días, pasa a la óptica el negativo, pasa con los hermanos Muñoz que trabajaban con la óptica cinematográfica. Y por azar los editores que estábamos ahí “pues vamos a ver la respuesta del material para ver qué tanto se amplió”. Llegamos, vimos. Pura madre, porque además este tipo no concibió, yo esto también los he madurado no creas que te lo digo en el momento, cuando alguien dispara se hace

un hongo, o una gente voltea a ver quién deparó. Eso no pasó nunca. Acabo de ir a presentar uno de mis documentales al CIESAS, no sé qué quiera decir, y estaba ahí un señor Martínez Assad.

IR: Carlos Martínez Assad

RA: Carlos Martínez Assad, como levantándose el cuello “nadie conoce el material del 68”. Yo callado, como iba de invitado no hablaba nada, hasta que en un momento dado dije “yo conozco ese material y sé que Servando González filmó más y lo filmó con cámara nuevas traídas para la olimpiada y el señor Armando Dávila manejo una cámara de ellas y el señor Juan Robledo Gómez manejó otra y un personaje que dio una entrevista a canal 40 sabe que allí se filmó”. Después, platicando con una compañera de la Asociación de Documentalistas de México a la cual pertenezco, dice Guadalupe “es que Martínez Assad es una vaca sagrada, Ramón este hombre y su mujer tienen los salario más altos que se pagan en la universidad, son unos intelectuales muy poderosos” porque el tipo sí se arrugó, se molesto y yo dije “me vale madre, porque en eso no transijo”, y entonces “Ramón en su casa se cena con champaña” y yo dije “pus me sigue valiendo madre” Y este me dice, pero sabes qué, él sí conoce el material filmado por Servando González y conoce el material filmado por Televisa y nunca lo ha mostrado. La semana que entra, el día 28 de marzo, va a haber una reunión porque esta mujer está tratando de hacer una recopilación de los que hacemos cine documental, y lo va a blanquear ahí. Ricardo Pérez Montfort sabe y ha visto el material y lo que está integrado en *El grito* es nada en comparación de las atrocidades que se ven filmadas por Televisa y por Servando González. Fíjate todo lo que ha pasado todo lo que va del 68, 30 años y no conocemos la verdad filmada. Entonces yo le digo, bueno yo no cometí una indiscreción. Él pregunto

y yo contesté. Lo que sí creo es que él sí tiene una responsabilidad porque como hombre público al ver ese material tiene la obligación de decir, sí existe ese material. Entonces le van a hacer esas preguntas si llega. Además le tenemos preparada una camita porque además yo soy amigo de miembros de comité del 68, concretamente Jesús Martín del Campo, y Jesús Martín del Campo va a ir junto con otros, invitados por Pita, porque pues como se habla del 68 ahí lo vamos a blanquear a ver.

Hay algo que quiero agregar a esto. Entonces teníamos un documental armado sin sonido, ¿y cómo lo fuimos armando? Bueno, con esto de que yo sabía doblar, también sabía leer los labios, entonces sabía qué era lo que estaban diciendo y si decían “únete pueblo” aquí dice “únete pueblo”, aquí dice tal cosa, las pocas imágenes que tiene sonido directo fue porque yo pude ponerle sonido y no hay más, o sea no se grabó sonido, o se grabó sonido y no se filmó.

IR: La de Heberto Castillo...

RA: Lo de Heberto Castillo está sincronizado porque pude leer los labios y escogimos la parte y cuando se ve hablar y no hay su sincronía es porque no existían, como que se filmó y no se grabó. Así en la Plaza de la Constitución una mujer dice “y yo le quiero preguntar el señor presidente, cuántos más de nuestros hijos van a caer”, esto está sincronizado por qué, porque pude leerle los labios y el sonido estaba grabado. O sea si hubiese habido un seguimiento de la cámara y el sonido, aunque fuese a otra velocidad, porque la cámara no corre a los 24 cuadros por segundo, corre más rápido, es decir, depende de la batería, pero no corre los 24 exactos, cosa que es diferente por ejemplo con la invención del pulso. Un dispositivo que se le pone a la cámara y a la grabadora y hace que corran a la misma velocidad. También hay el cordón umbilical que le dicen, que

va de la cámara a la grabadora, y la cámara emite una frecuencia que puede ser leída por la grabadora y sólo va a esa velocidad. Entonces se da el fenómeno de la sincronía de ver hablar a la gente por su movimiento de boca y todo lo demás. Entonces sí fue una tarea difícil, pero se logró con una combinación de muchas bandas. Es decir, primero la narración, luego las voces principales, luego los efectos uno, luego la música, luego los efectos dos, o si era necesaria una tercera o una cuarta banda, pero te digo, el que técnicamente sabía hacerlo era yo. Vi la película recientemente y no está del todo desechable en cuanto a eso. Que políticamente falla... yo no creo. ¿Por qué? Porque la película guarda mucha emoción, contiene emoción muy a flor de piel, y eso es procuración de Leobardo.

IR: Manuel González Casanova, a quien entrevisté hace algunos días dice, y que es muy crítico hacia Leobardo, dice que *El grito* es una película sin ideología. Que como es una consecución interminable de marcha, es una película carente de ideología. ¿Tú qué crees en ese sentido?

RA: Puede ser que no resista un análisis marxista, pero nosotros somos un pueblo tropical, bananero, naranjero, papayero, y nos movemos por las emociones, incide más la emoción que agarrar y educar y decir “está es la derecha y esta es la izquierda”. Y eso es lo que se procuró, eso sí es cierto, se procuraron las emociones. Yo no recuerdo si él me dijo o yo le dije que pusiéramos cuando desalojan el zócalo con el himno nacional. El himno nacional en ese momento es un golpe de emoción suprema para el espectador y yo lo pude comprobar años después cuando se exhibió la película en la universidad, en la Facultad de Ciencias, el efecto que tenía con los espectadores. Que no es política, vino aquí una checoslovaca y dijo que no había que causar la catarsis en el espectador —

catarsis es el chorrillo— porque desmoviliza a la gente. Le dije a mí me vale madre. Puede ser. Yo no lo tengo comprobado. Pero yo te puedo decir que si algo ha cambiado la sociedad es porque precisamente, a pesar de que se proyectó la película. La película, años después tenía un público cautivo que se emocionaba y que estaba carraspeando durante toda la proyección, porque en ese momento estaban siendo afectadas sus emociones, y esa gente no es... no se quedó en parvulitos, esa gente ha progresado, esa gente son buenos licenciados, bueno no mejor licenciados no; pero son buenos científicos son gente preparada que eso los afectó, pero no los dañó definitivamente.

IR: ¿La estructura de *El grito* y esto de meter los textos de Oriana Falacci fue idea de Leobardo?

RA: Fue idea de Leobardo naturalmente, y ahí te quiero contar algo. Se iban a grabar los diálogos, y estos diálogos se grabaron en los laboratorios... en la sala de sonido de los Laboratorios México. Entonces tienes que apartar sala. “Señor a las siete está bien”, “No, la necesito a la seis, ¿puede ser?” “Sí, a las seis está bien. Entonces llegó Leobardo con la actriz que iba a leer los textos de Oriana Falacci, pero cuando los empezó a leer no había emoción ni nada. Y le dijo “amiga no te leíste los textos, esto no emociona a nadie. Velos, estúdialos y nos vemos la próxima semana”. Y se suspendió la grabación. Cuatro o cinco días después ya llegó la tipa y entonces lo leyó con emoción. Y por qué, porque Leobardo había estudiado con un director de teatro, Seki Sano, entonces él sabía. Leobardo también era actor, era muy buen actor. Entonces fue ayudante de Seki Sano y algo le aprendió en cuanto a interpretar textos, o leyó a Stanislavski, maestro de dirección de escena de teatro y él sabía, sabían pedir también a un

actor, en este caso que no tenía nada que ver con el documental. Pero los textos están ahí. No sé quién es, se me ha olvidado quién es la mujer que los grabó.

IR: Ahora, no sé si podemos platicar de este otro trabajo que yo no sé a quien asignarle la autoría, si al Leobardo a Alfredo Joskowicz, *Crates* que tú también editaste.

RA: No, no. Ese es un guión de Alfredo Joskowicz.

IR: ¿Recuerdas un poco de cómo se hizo esto? Porque a mí me han dicho que en esta película Leobardo no estaba interpretando a nadie, que así era Leobardo, y que esta película refleja mucho su personalidad.

RA: Hay una combinación de la propuesta del guión, Leobardo y Alfredo eran muy amigos, vaya. Leobardo hubo que esperarse a la filmación de la película *Crates*, que era le tesis de Alfredo Joskowicz porque Leobardo había intentado suicidarse. Entonces, le cobró el intento de suicidio, no sé si fue la mano izquierda, pero se le paralizó, perdió... Pero para esto, encima de eso, de lo quisieras imaginarte de Leobardo sería que bueno, ¿qué estaba pasando antes? Bueno pues antes le había dicho... Primero me dice a mí: “Ramón, y que tal si la película no tiene títulos”. Porque había pasado la película del *Che* Guevara, de Solanas y Getino sin títulos. De esto quién es el autor, pues quién sabe. Ahí que investiguen las autoridades. Y yo, carente de toda concepción política le digo: “nosotros somos padres del hijo y necesitamos darle nombre”. Porque además yo también había trabajado como para “vean señores que sé editar”, o sea un trabajo de prestigio, y era un trabajo importante. Ahora lo considero más importante pasado el tiempo. ¿Por qué? Porque se pudo romper la falta de comunicación, se pudo mostrar a dos años, tres años de terminada la película, tal vez cinco, lo que no ha mostrado Televisa, lo que no ha mostrado Servando González. Que no había ideología, pues yo me pregunto si la había. Si sí

teníamos ahí a Heberto Castillo, sí estaba Silvestre Revueltas que eran gentes firmes políticamente, y otros más. Entonces esto es lo que sucedió. Una selección, no puedes poner todo. Una de las cosas importantes y que también marca, es que había un texto que, a falta de sonido, un texto de una muchacha que escribió la respuesta al informe del presidente, que sólo existe una imagen de ella y que es cuando la sacó el ejército de Ciudad Universitaria y que ella está con la V de la victoria. Y fíjate este es un recurso de edición que no lo propuso Leobardo. No había forma de ilustrar la respuesta al informe presidencial por gente del Consejo Nacional de Huelga, y esta muchacha hizo un escrito y lo leyó en público y fue muy aclamada. Es decir, se ponía la imprenta, la mini imprenta, que ahí se ve en *El Grito*, en comparación con el aparato de difusión masiva del Estado. Entonces, se les velaba, se les veló. Entonces qué sucedía, que sí había otras imágenes que eran distintos participantes en el evento. Entonces le puse la voz de ella como si fuera la voz de ellos. Era una osadía, esa era una osadía porque eso no está permitido, pero era el único recurso y funciona porque el espectador es muy abusado y no importa que esté escuchando otra voz. En la actualidad tú puedes por medio del AVID o de la computadora ponerle el título de quien está hablando “este es fulano de tal” aunque no hable. Pero este recurso fue obligado por la circunstancia. No puedes tener mucho tiempo una fotografía porque te empiezan a chiflar, por un lado.

Por otro lado, la exhibición primera la hizo Guillermo Díaz Palafox, y si no te dijo Manuel que lo expulsó por haber proyectado esa película es que le faltan pantalones. Guillermo Díaz Palafox era muy amigo de Leobardo, era el hermano menor de Leobardo. Tenían... los dos eran güerillos, de ojo claro y eso propicia una relación... mi hijo me cotorrea y me dice “no, que tú tienes muy

fijado lo del color de ojos y de la piel”. Yo no hago discriminación. Entonces Guillermo Díaz Palafox intentó hacer una copia pirata y no la hizo porque en la filmoteca no estaba. Primero llegó un día Leobardo con eso que ya te dije de eso de que “títulos o no títulos”. Pasado el tiempo nos pidieron todas las copias de trabajo y las entregamos, imagen, todas las bandas se las llevaron a la bodega de la Filmoteca, del departamento de cine de la universidad. Yo un día lo fui a ver y era un cuartucho que no tenía las condiciones necesarias para la conservación de la película sino era un almacén y yo individualmente yo no le dije a nadie. Mira yo cuando tuvimos la película le dije a Leobardo “Tenemos que hacer un duplicado negativo” por la simple y sencilla razón de que si nosotros fallamos exista un negativo a salvo; si nosotros fallamos y nos capturan y nos meten al bote y se llevan los negativos este material está a salvo, integro... y así se hizo, también se quedó almacenado en el departamento de cine. Intentaron, este, saber donde estaba la copia. Agentes judiciales llegaron a la escuela, ahí en el Don Taco y golpearon al guardacasa, un hombre de apellido Planta, se llevaron unas grabadoras, unas cámaras de foto fija y un día, yo no sabía nada de esto, y un día llegaron ahí a la calle de Campesinos donde yo tenía mi casa a las cuatro de la mañana, tocan yo como acababa de trabajar estaba todo madreado.

—Es Leobardo —me dicen.

—Pus dile que pase —y ya viene subiendo el primer piso y ya subió y le pregunto:

—¿Qué pasó?

—Nada —me dice—, no vayas a trabajar mañana a la escuela.

—¿por qué?

—Es que fíjate que acaban de asaltarla.

—Cómo?

—Sí, la acaban de asaltar

—Puta ¿y la película?

—no la tocaron cabrón.

Ahí donde estaba, en una bodega donde se almacenaban las cosas valiosas, las cámaras, las grabadoras, las fotos fijas, ahí estaba “*El grito* rollo 1, diálogo, música, efectos”. Pero no sabían ni cómo se llamaba, yo me imagino que vieron la película y no les trabajó y no sabían. Y la película —me dice— está a salvo con mi suegra. El acaso es que estaba a salvo y lo único que nos faltaba era editar la parte final de *El grito*, los últimos diez minutos. Pero de pronto ya encontró como editar en los Laboratorios México ese último rollo con una moviola último modelo hijo, con sonido magnético con el que podías reproducir con corrección, es decir era la maravilla. Yo había estado trabajando todo el año con una moviola que tenía una pantallota gigantesca, pero un sonido magnético hechizo, que de pronto funcionaba, de pronto no: era de la Segunda Guerra Mundial. Puta es que era una... sólo porque yo era un profesional pude manejar eso no, pero este, acabo de trabajara con una moviola nueva, no pues, en fin...

IR: Y lo de la exhibición me platicabas...

RA: Entonces yo traté, a las calladas, fui a la Filmoteca a ver donde estaba el material.

Yo decía el sonido de la regrabación lo tiene el ingeniero Topete, yo le pido una copia a negativo y me la hace, porque teníamos una estrecha amistad. Decía bueno hago un duplicado de la copia de trabajo y, puta, cada pegadura se va proyectar en cada unión va a haber dos cuadros velados, pus me vale madre, así lo hago. Yo había entregado los materiales y después supe que los habían

llevado al *bunker* ese y maniatado. Manuel González Casanova me decía, me llegó a decir varias veces, “maestro, no existen las condiciones para la proyección”, claro, pues su hermano era rector. Quiere decirte que a partir de allí empezaron fluir moviolas, grabadoras, cámaras para al escuela de cine; después de la muerte de Leobardo. Y también, por el almacenamiento de la película que era el capital político de Manuel González Casanova. Más hábil que yo fue Guillermo Díaz Palafox, que si lo quieres entrevistar no te va a decir nada, porque no quiere saber nada de esto. Pero lo que e mí me dijo porque éramos muy amigos, fue que Leobardo sacó varias copias por su cuenta por su parte. Una de ellas se la entregó a Luis Echeverría¹, pero la madre, una vez que se suicidó Leobardo le entregó la copia de *El grito*, con lo cual no pasó nada. Otra copia la tenía Fernando Macotela que era el director de Radio Televisión y Cinematografía y que la tenía en su escritorio bajo llave. Y otra más, Guillermo descubrió que la tenían los cubanos (y hay otra copia más, que no quiere decir quién la tiene), y se la entregó a los cubanos, a la embajada de Cuba en México se la entregó y ésta viajó. Entonces Guillermo se enteró y fue a pedirle dos duplicados negativos, imagen y sonido, y diez copias, y resulta que, ya Leobardo había muerto, resulta que Alfredo Joskowicz levanta la producción del guión de Leobardo que se llamaba *El cambio*, y van a ser una visión de los lugares en que iban a filmar. Y a Guillermo lo picó, bueno lo picaron un chingo de moscos, pero uno era de encefalitis equina, y regresa de volada y se pasa nueve meses postrado en una cama porque la encefalitis equina se lo estaba cargando, y de hecho se le nota todavía algo por ahí. Ya cuando se recupera va a la embajada y dice:

¹ Quizá Ramón Aupart se equivoca aquí en el nombre y debería de ser “a Rodolfo Echeverría”

—Quiero hablar con el agregado cultural fulano de tal.

—No está, ya no trabaja aquí, pero cómo se llama usted.

—Guillermo Díaz Palafox

—A, pues aquí hay un paquete para usted.

Eran dos copias y un duplicado negativo. Y con eso él presentó la película en cuanto pudo en el Politécnico. Hicieron un postercito anunciando la película con la cara sobrepuesta Díaz Ordaz y todos, no rompían el póster, pero sí lo llenaron de tal cantidad de groserías, pero lo conservaron, con una gran cantidad de mentadas de madre, de arriba par abajo y de lo que se iba a morir. Y fue, bueno, un éxito. Después se exhibió pero infinidad de veces antes de Ciencias Políticas y era tal el uso que se le daba a las copias. Y yo trabajaba en el Centro Nacional de la Productividad y allí iba Guillermo a reparar las copias. Entonces un día llaman a Guillermo a que se presenté en la escuela porque hay una acusación su contra. Entonces llega Guillermo Díaz Palafox, nos citan a todos los maestros. “que usted proyecto la película”. Y éste ya llevaba un acordeón y le dijo a Manuel González Casanova hasta de lo que se iba a morir. Y cuando me preguntaron algo a mí, yo le dije “no, Guillermo tiene razón y no sé qué y no sé cuánto”. Le hice una defensa, pero ningún maestro más, ni nadie hizo nada. Y lo expulsaron, lo expulsaron de la escuela de cine. Lo mismo que a Cuarón y a los poderosos realizadores mexicanos en el extranjero.

IR: ¿Tú seguiste trabajando en el CUEC después de esto?

RA: Sí.

IR: ¿Hasta cuando?

RA: Hasta que me jubilé, hace como cinco años.

IR: No sé si nos puedas platicar un poco más de tu relación con Leobardo y...

RA: Otra cosa que me dijo un día fue “oye Ramón”, porque ya daba yo pláticas sobre cine, porque clases no sabía yo dar, no de veras, muy inculto yo, se puede decir que yo a partir de eso empecé a militar, a leer sobre política y a tomar conciencia de clase, creo. Entonces un día llegó Leobardo y me dice “Ramón, ¿tu qué pedirías por que no se exhibiera la película?”. A chingá, “puta me la pones difícil, pero sabes qué, lo primero es que saquen a los presos de la cárcel; lo segundo que te produzcan tu película”. Él ya tenía el guión de *El cambio*, que es completamente distinto de lo que hizo Alfredo. Pasó, se fue con otra dinámica, quién le dijo: nunca lo supe, no quise pensar que fuera la dirección la que le había ofrecido algo. Cuando se exhibió *El grito* en la sala de proyección del condominio de productores, ahí fueron diez gentes, había invitado a más, pero sólo llegaron diez. Entre ellos llegó Carlos Monsiváis, Ramírez... un Ramírez que era licenciado. Entonces de allí puta se vino la mierda encima porque, yo creo que fue Monsiváis el que fue a decir: “saben qué, acabo de ir a ver la película *El grito*” porque ya había una expectación gigantesca alrededor de ella y apneas estábamos viendo la primera copia. La habíamos visto y habíamos ido a comer pizza y a beber cerveza, ya cerca de navidad del 69 y, este... “es una papa caliente” dijeron. A Manuel González Casanova le dijeron “nosotros no sabemos nada de esa película, nosotros no pusimos dinero para esa película, nosotros no, nosotros no, nosotros no”... de la universidad, creo que ya ni el hermano de González Casanova estaba como rector. Entonces puta pues abrumado el tipo viendo cómo hacía para justificar los gastos. Como si la escuela no hubiera sido tomada por el alumnado y entonces no tienes que justificar nada, pues que lo justifiquen ellos. En fin, pero sí había que pagar. A mi no me pagaron nada. Y eso fue lo que le dijeron. A usted no le costó ni un pinche quinto la película que

le hizo el profesor Aupart. A los dos años me dieron cinco mil pesos. Esos cinco mil pesos me servían para pagar la gasolina de mi coche, de la escuela de cine a mi casa ida y vuelta, no para más, punto.

IR: ¿Nunca tuvieron miedo tú y Leobardo de que la película fuera usada con fines distintos al movimiento?

RA: No, porque eso de raíz contiene un poder; eso es inamovible. Si tú le alteras las partes va a ser igual, va a tener la misma carga de emoción, este, en fin, no, nada. En aquel entonces Guillermo proyectaba la película y pasaba el bote, y los que proyectaban la película tenían la consigna de que había que juntar dinero para hacerse de más copias. Yo creo que así se fue haciendo, porque la película de pronto se destruye pues de tantas proyecciones. En todas las partes de la república la solicitaban y en todas se proyectó. Yo no sé qué tanto le deba, bueno primero, la película de Jorge Fons, *Rojo amanecer*, le deba a *El grito*. Y bueno también es memoria; eso lo he aprendido después, es memoria de un país y eso no se da con cualquier fortuna.

IR: Tú después de eso seguiste trabajando con Leobardo, bueno él se suicida muy poco tiempo después. Pero por ejemplo este corto del que platicábamos, el del parto de Geraldín...

RA: Sí, fíjate qué cosa. Había llegado al país una nueva forma de dar a luz y Geraldín era psicóloga de niños y a su hijo lo dio a luz de manera profiláctica; es decir sin anestesia, ni ganchos para sacar el feto ni nada. Yo esa vez si me emocioné mucho. Un día dijeron, “oye vamos a proyectar el nacimiento del hijo de Leobardo”. Ahí fue de fotógrafo Francisco Bojórquez y Leobardo de... y llegaron Alfredo, Leobardo y yo. Sacamos una pantalla y... Puta, yo nunca me había emocionado tanto al ver el nacimiento de un ser humano, que cabrón.

Encendieron las luces y yo me hice pendejo porque estaba llorando de la emoción. ¿Por qué? pues porque estaba por nacer mi hijo y entonces llegué con mi mujer y le dije “puta, esto está cabrón”. Ver salir una cabeza de la vagina, puta es que está cabrón.

IR: Pero tú participaste en la edición...

RA: Si, participé en la edición y tenían una grabación, de otro parto similar y le adapté de tal manera el sonido que parece que es real. Si, era un parto de otro fulano, imagínate la chinga que es, que tienes media hora de película y dos horas de sonido y búscale porque le encuentras, y le encontré.

IR: ¿Cuál era la idea de Leobardo al grabar esto?

RA: Nada, el nacimiento de su hijo, Leobardo Barrabás que por cierto después los conocí. Yo nada más me acuerdo cuando llegó ya caminaba. Llegó con Leobardo y le dijo a la secretaria “¿qué le parece mi hijo? Los hago bien no”, “hay está hermoso, que la chingada”. Estaba chavito, apenas estaba caminando.

IR: Esta pregunta que te voy a hacer ahora me parece una pregunta obligada y se la he hecho a todos mis entrevistados. El suicidio de Leobardo.

RA: Es un asunto muy complicado. Te digo que yo tengo horas y horas grabadas, y es un, es, como decirte, es un asunto complicado. Hay quien va a decir, son broncas psicológicas, son emocionales, todas. Había una mujer... vamos a dejarlo así “La señora bonita”, tenían relaciones amorosas, y un día él le dijo, “o vienes o me suicido”. Y entonces, la chava tenía dos hijos, y fue a verlo porque ya en ese momento Leobardo vivía separado de Geraldín. Y en ese momento “La señora bonita” se presentó allá y acá se le muere un hijo, de meningitis, en tres horas se escapa la vida con esa enfermedad. Pues ella estaba por allá y cuando regresó el hijo muerto. Entonces el marido se puso... y Leobardo peor, porque puedes

jugar al chantaje emocional, pero cuando eres el causante de la muerte de un niño. Esto me lo contó Javier Audirac que era muy amigo de Leobardo, porque eran igual de locos los cabrones. Yo nunca vi a Leobardo hacer alguna pendejada, para acabar pronto. Pero sí movía emociones a lo cabrón. Entonces Javier Audirac dice que pagó vida por vida: “yo le quité la vida a un niño, yo me la quito”. Entonces Javier Audirac le dio la clave de cómo hacerlo. Le dijo, “no salgas con la mamada de que te vas a pegar un tiro, tú como Séneca”. Se cortó las venas de aquí y de acá y se metió a un baño. En ese trance un alumno recién llegado a la escuela le entrega unas hojas *Gillette Platinum Plus*, unas hojas filocísimas. Y entonces Leobardo anda ya con el paquetito de cinco diciéndole a uno “acompañame a suicidarme no”, “oye, no manches”, y así, entonces, llega a su casa, al casa de su mama: “mama me voy a dar un baño”, “sí”, la mamá se sale, se queda una hermana. Y éste llena la tina y se corta las venas. Entonces el asunto es que la naturaleza es tan sabia que si tú te cortas la sangre se va amotinando y llegas a no morir por desangrado. Pero si tienes un vehículo que diluya la sangre, como es el agua caliente, a una temperatura mayor a la del cuerpo, se sigue saliendo. Para resumirte, hablo con la hermana de Leobardo y ella me dice “encontré a mi hermano en un baño de sangre; desde entonces, se llevaron a mi hermano, la ambulancia, todavía vivo, pero sin una gota de sangre, no he podido olvidar el olor de la sangre de mi hermano”. Entonces, yo así la veo.

IR: ¿Tú crees que los hechos del 68 tuvieron que ver algo con esto?

RA: No, mira Leobardo decía algo: “mi película comparada con cualquier otra película del cine nacional no tiene comparación porque lo mío es historia, lo mío es documento y es historia; y es tan valiosa como la película de Fellini o la película

de Vsconti” o de cualquier película de las que hacían ellos. Porque esto es historia y lo otro es ficción. No te voy a decir que andaba todos los días diciendo que era el realizador de la película. No, porque además estaba sometido a la censura de los propios, digo, nos cuidamos de los de afuera, pero no nos cuidamos de los de adentro. Entonces, sí un día le pregunté. “¿cómo estuvo la bronca en el 68?”, me dijo “estuvo cabrón”. Pero Leobardo se consideraba un preso menor en el sentido de que no se había quedado preso, no lo habían mandado a Lecumberri. En ese sentido se sentía a la baja. Pero claro salió y trabajo e hicimos ese trabajo.

IR: Un poco para concluir, ¿cómo ves *El grito* hoy?

RA: Te digo, yo hace poco la volví a ver y me emocioné y te digo, pensé que iba a ver yo gran diferencia con el avance tecnológico, con el asunto de ser veraz con el sonido junto con la imagen. Y sí, en ciertos momentos, pero se buscaba emocionar, se buscaba que el texto, o los textos que se pusieron, estuvieran completos. Se utilizaron las mejores imágenes, el mejor sonido. Sánchez Alvarado hizo un buen trabajo en proporcionarme los materiales que yo trabajé de la mejor manera, y profesionalmente. Y bueno sí digo, teniendo el avance tecnológico sería otra cosa, si. Pero también lo separo del hecho del tiempo. Esto se podía hacer antes, lo mejor posible era esto. Ahora se puede hacer de otra manera, pero el avance tecnológico es mayor, es infinitamente mayor.

IR: Pues muchas gracias.

RA: Qué agradeces.