

colección

**PERIODISMO
CULTURAL**

Humo en los ojos

Raquel Peguero



Raquel (García) Peguero nació en México, D.F., en 1958. Es egresada de la licenciatura de periodismo y comunicación colectiva de la ENEP-Aragón de la UNAM. Comenzó su labor como reportera, siempre en el área cultural, a principios de los años ochenta en Radio UNAM, y sucesivamente trabajó en los periódicos *El Día*, *La Jornada* y *El Universal*, del que actualmente es colaboradora externa.

Presentación

Este libro no pretende ser más que un reflejo de la tarea de los directores de cine mexicano, en su propia voz, en una década especialmente difícil: los 90. No es un secreto que los sexenios de Carlos Salinas y Ernesto Zedillo terminaron por hundir más una industria, que se llama así solamente porque se le quedó el mote, pero que no es sino un moribundo que lucha diariamente por sobrevivir.

Durante el tiempo que se recopila en estas páginas, la producción se afianzó más al Estado a través de una errática dirección del Instituto Mexicano de Cinematografía —cambió cinco veces de titular en ese lapso—, que manejó los dineros como si fueran propios apoyando, la mayor parte de las veces, a sus amigos y encandilando a muchos jóvenes para después dejarlos en la inanición. En ese contexto, algunos decidieron partir hacia Estados Unidos en busca de mejores oportunidades; unos lo lograron, otros se quedaron en el camino. Pero también hubo un grupo, acostumbrado a no depender de nadie, que resistió y, contra viento y marea, levantó sus proyectos. Una buena parte de ellos están incluidos y fueron entrevistados en distintas ocasiones, de acuerdo a lo que un reportero diario va realizando a salto de mata, en busca de la noticia y casi siempre en circunstancias de coyuntura. De ahí que todos los materiales hayan sido retrabajados para esta edición, fusionando, quitando, poniendo y contextualizando

las pláticas del momento. Así que todas las limitaciones que tengan son mi responsabilidad absoluta.

Quiero agradecer aquí a todos ellos por su tiempo y paciencia, así como al periódico *La Jornada*, en donde trabajé todos esos años y publiqué la mayor parte de estos textos, por el apoyo que siempre me otorgó.

También quiero agradecer a varias personas: en primerísimo lugar a Braulio Peralta, quien, siempre a mi lado, me ha alentado e impulsado en todos los aspectos de mi vida; a mis padres, hermanos, cuñadas, sobrinos y sobrinas, siempre amorosos y solidarios y, en especial, a mi hermana Carmen, por su complicidad. A Guillermo Sánchez Arreola por su cariño; a Marco Lara Klahr, por su apoyo y consejos durante todo el tortuoso proceso de redacción del libro y por último, y no por ello menos importante, a José Felipe Coria quien escribió el prólogo.

Raquel Peguero
Escandón, México, D.F., 2002

Prólogo

Con dos pasos

En términos cinematográficos, el crimen más grande del siglo xx para el cine mexicano fue el incendio, el miércoles 24 de marzo de 1982, de la antigua Cineteca Nacional. Resuelto apresuradamente, dejando más dudas que certezas, invita a considerar hipótesis posteriores que sugieren una causa distinta a las manejadas desde el día del siniestro: ahora se cree que fue por negligencia de algún investigador que almacenó sin la protección debida material de nitrato y no por la supuesta explosión de la parrilla del restaurante anexo al edificio, ni por el estado en que se hallaba el aire acondicionado; en efecto, sin que se le hubiese dado mantenimiento días antes de la tragedia. Incluso se habla de un atentado. El apresurado resultado de la pesquisa policial fomenta las especulaciones a la vez que impide darle crédito a situaciones ajenas a la evidencia irrefutable: desde aquel día desapareció parte sustancial del cine mexicano, su memoria y hasta formas de investigación en estado embrionario. Quienquiera que resulte responsable ante la historia, cuenta entre sus culpas el cancelar de manera casi irreversible el ingente trabajo de documentar nuestro cine.

Problemas del centralismo, la mayoría de las investigaciones importantes se llevaba a cabo en la Cineteca. Tras la quemazón, todo el trabajo se perdió. La recuperación de la memoria fue nula. Sí, algunas

cintas reingresaron al nuevo acervo, mas la investigación y documentación del cine mexicano entraron en etapa de deterioro acelerado hasta su deceso por inanición.

La vieja Cineteca comenzó la labor de rescatar parte de nuestro pasado cuando ya cinetecas de otras latitudes llevaban décadas haciéndola con sus respectivas cinematografías. Oficialmente no se promovió desde entonces el ejercicio de la memoria: la investigación y documentación se dejaron al azar y al interés menguante de algunos especialistas que trabajan por amor al arte. En tiempos de tamaña oscuridad debía surgir una nueva generación que se interesara por recobrar el pasado, para que no se repitiera semejante pérdida y evitar la existencia de testimonios difusos a veces inasequibles en periódicos puntualmente mutilados por vándalos de la investigación que, siguiendo una nociva política, destruyen las fuentes originales para volverlas propias, creando archivos personales con material público.

Ahora bien, nadie imaginó que la producción de cine mexicano levantara cabeza ante las crisis recurrentes a partir de 1976. En este momento disminuyen apoyos gubernamentales y no existe siquiera una política fiscal que fomente el desarrollo de nuevos cineastas o casas productoras. La pretendida industria está escindida de origen: por un lado los cineastas, egresados de todas partes; por otro, unas directrices imprecisas en ambos bandos sobrevivientes: el Estado y un puñado de productores con un interés en común creciente: obtener ganancias rápidas en taquilla. ¿Cómo documentan los logros de una cinematografía famélica condenada a la creación de títulos casi únicos y carreras de apenas un par de cintas?

Es así que la nueva generación de investigadores se forma en universidades y en la constante

cinéfilia; se forma fuera de los ambientes enrarecidos que dejó la pérdida de la memoria del cine mexicano. Se forma, pues, en las páginas de un periodismo atento y objetivo en registrar qué derrote toma cada nueva época de oro anunciada por el funcionario en turno, justo ahora que es inexistente una generación de productores, como antaño existiera la egresada de filas de la iniciativa privada. Entonces, cada entrevista lograda, cada testimonio conseguido, le da forma a un cine surgido de las cenizas, lugar mismo de donde resucita la investigación filmica para dar fe de las adversas condiciones en que se encuentran los responsables de producir suficientes filmes como para evitar que regrese a la tumba el cine mexicano.

En esta encrucijada que abarca la investigación, el periodismo y la documentación sobre los años áridos de nuestro cine se encuentra *Humo en los ojos*. Su autora recopiló entrevistas realizadas a lo largo de años clave. Al hacerlo deja constancia de su labor como reportera y de su interés por estudiar *in situ* los resultados, pero también de cuáles han sido los pasos dados por los cineastas para lograrlos en el decenio en que se pusieron clavos al ataúd del cine nacional. De esta forma, lo que pareciera inmediato, esos momentos previos al estreno o que describen los rodajes o los proyectos por hacerse, se desprenden de las exigencias del periodismo, la nota del día, para convertirse en valiosas estampas originales que sirven ya, hoy mismo, para que el investigador, vaya: el simple cinéfilo, documente las dificultades inherentes al cine mexicano de los años 90 y de los primeros años del nuevo milenio. Dificultades que, por lo que se ve, distan mucho de desaparecer del horizonte, lo que hace al libro de Raquel Peguero aún más valioso e intenso.

Agrupar por bloques las entrevistas es un acierto: se conservan tres generaciones de cineastas, de formas de hacer cine, de mentalidades que dejan al lector un retrato traslúcido, exacto de sus vivencias, de su trabajo, de sus resultados: dan elementos para diagnosticar con precisión malestares y logros definitivos y definatorios del cine. El periodismo se vuelve herramienta de la investigación y, en el caso de este volumen, ejemplo de lo que debe ser la investigación misma.

Raquel Peguero, gracias a una labor metódica y desprejuiciada, logra una distancia saludable con sus entrevistados, dejando que el testimonio sea contundente: la primera persona habla, explica, cuenta, sueña, pone de manifiesto obstáculos sorteados y deja en carne viva necesidades de una cinematografía que aún cree en la probable existencia de un futuro. Al mismo tiempo, separando de los diarios y las revistas en que se publicó este material, impide que se pierda. Logra con ello sortear que se repitan crímenes pasados al hacer accesibles los testimonios y demostrando que el primer paso que debe seguir un investigador es impedir la amnesia: necesita entrevistar. El segundo paso es recopilar ese trabajo en forma de libro para mantener su vigencia. El periodista-investigador convertido en cineteca ambulante.

Humo en los ojos es un libro necesario que cumple con dos pasos imprescindibles para nuestro cine: documentar y preservar intacta la memoria de lo inmediato.

José Felipe Coria
Puerto Vallarta, Jal., 11 de mayo de 2002

LOS ÓPERA PRIMA

*Mis rodajes no son campos de batalla:
María del Carmen de Lara*

Para su estreno como directora de películas de cine industrial, María del Carmen de Lara (ciudad de México, 1957) decidió dar un salto triple: pasó del documental a la comedia.

En el país de no pasa nada es el título de esta producción que quizá cambie de nombre a *La mala leche* porque, considera su directora, “hablar del país es muy chilango y la película no abarca tanto; sería pretencioso hacerlo, porque México es muy complejo para poderlo tocar todo, aunque sí creo que las situaciones de comedia se dan a diario, y más fácilmente se les da a los políticos que a los cineastas; si los políticos pueden darse el lujo de burlarse de nosotros todos los días, ¿por qué nosotros no?”.

Por ello se lanzó a hacer una comedia de enredos, “de un tono ligero, donde hay un personaje a partir del cual todos los demás se tocan por momentos y sirven de pretexto para echar un vistazo a todos estos Méxicos que de repente no se cruzan”. El proyecto data de hace tiempo y pasó por muchas manos antes de llegar a rodaje. El guión, coescrito por De Lara y Laura Sosa —quien también actúa en el filme—, fue pulido en diferentes tratamientos en los que intervinieron Sabina Berman y Eliseo Alberto.

Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), realizadora de cuatro documentales sobre mujeres, paralelamente la también

directora de *No les pedimos un viaje a la luna* (1988) seguía con “mis *rollos* de los videos y de no dejar el oficio de contar historias, dentro de lo poco que puedes hacerlo en este país”, ya que, para llegar hasta el rodaje, debió sortear desde el cuestionamiento hacia ella como directora hasta la pérdida de quien quería fuera su fotógrafo, Ángel Goded —que salió por problemas con la producción—, y de la protagonista femenina, Angélica María, con quien ya había hecho algunas pruebas, “pero en eso le cayó su exclusividad en Televisa” y la “Novia de México” ya no pudo participar.

El papel quedó en manos de una “*actrizasa*” como bien la califica De Lara: Julieta Egurrola, a quien seleccionó sin mucho pensarlo “pues me encanta, *pesca* de inmediato el personaje y hace propuestas maravillosas”. Su pareja en pantalla es Fernando Luján, “un supercompañero de trabajo, con una gran disciplina”; el elenco se completa con Arturo Ríos, Carmen Delgado, Zaide Silvia Gutiérrez, Álvaro Guerrero, María Isasí, Laura Sosa, Rodrigo Murray, Juan Peláez y Eligio Meléndez. La fotografía es de Arturo de la Rosa y la película, una coproducción de México (Imcine) y España (Cartel) con la que también se estrena la empresa nacional Filmanía Producciones.

Ya en su etapa de edición, después de cinco semanas de rodaje en 34 locaciones, *En el país de no pasa nada* fue diseñada en tres tonos que muestran los contrastes de los diferentes espacios que hay en México: “Aunque los ricos siempre nos salen medio chafas porque tenemos dos pesos de presupuesto —ríe— busqué que se vieran lo más cercano a lo que deben ser”. Visualmente existe una propuesta, pero la preocupación básica era tener “el tiempo de hacer el trabajo actoral. Me metí mucho, me gusta construir desde antes a los personajes y llegar al *set*

a concretar lo que se ha venido discutiendo”.

—Aunque el salto es grande, la ficción no es algo alejado de tus otros trabajos...

—En efecto; de hecho, cuando empecé a trabajar temas como la despenalización del aborto, el sida y la prevención de mujeres, decidí hacer ficciones. En *Nosotras también* (1993) traté de insertar cierto sentido del humor dentro de un tema tan fuerte como es el sida, pero un poco como lo vivía la personaje, la sicóloga. Lo que hago ahora sí es un brincote, y difícil, porque en la comedia, desde Balzac, no se ha aportado mucho. Es muy complicado hacer reír, pero es algo que me quería dar, porque el humor aporta mucho y es de lo poco que nos queda a los mexicanos. Mi tirada ha sido construir una historia que dé esa posibilidad porque, frente a las presiones de la vida cotidiana, uno agradece ir al cine y que lo hagan reír un poquito.

—¿Necesitabas un *relax*?

—Sí, pero fue un antirrelax porque meterse a toda esta presión del cine es un horror. Levantar un proyecto requiere años de estar empujando, y, a veces, se pierde el sentido del humor. Dentro de todo, me ha ido bien y el saldo es bueno: acabé el rodaje dentro del plan de trabajo y, por lo que veo en la respuesta frente a ella, por lo menos del editor, Sigfrido Vargas, que ha visto 80 veces una escena y se sigue riendo, la película está funcionando. Eso es un privilegio, como lo es filmar. Aunque iría mucho más avalado si realmente existiera una política de exhibición más democrática para el cine nacional, porque te echas más de un año de trabajo y el hígado para estar dos semanas en cartelera.

—Se te identifica como una directora de películas de género, feminista. ¿Acá se verá esto?

—Hay un poquito de eso. Me preocupaban mis

personajes femeninos, aunque aquí trato una clase social que no he abordado: la clase alta. Sí creo que a ellas les doy concesiones, muchas más que a los papeles masculinos, porque sigo pensando que las féminas también deben de ser pensantes y de eso hay poco en el cine mexicano. De alguna manera dentro de este enredo, mis personajes tienen que ver siempre con los sucesos: o ellas son las que los fraguan, o las que deciden cómo va a seguir la situación. A diferencia de mis otros materiales, que han sido más fuertes, esta es una comedia con un humor ácido pero muy abierta. Traté de no autolimitarme y, de hecho, una de las líneas que lleva la película, que tiene que ver más con el documental, es lo chistoso pero me está costando trabajo integrarla; no siento que camina bien esa parte y a lo mejor la *trueno*.

—¿Sientes escozor que en este país de etiquetas, por el hecho de empezar con una comedia, ya no te tomen en serio?

—No me han tomado en serio desde el principio —ríe— y ésa ha sido una ventaja porque de veras les costó trabajo verme dirigir una comedia. De repente yo debía explicar que se trataba de reírnos, porque si íbamos a analizar lo que de veras pasa en el país, mejor nos sentábamos a llorar. Me preocupa más llevar gente a la sala y tratar de pelear contra el pulpo, para que no quiten la película en dos semanas, que lo que piense el gremio. A estas alturas del campeonato, se trata de seguir ejercitando un oficio. ¿Que me van a comer? Siempre lo hacen, y a la mejor me va a despedazar quien otras veces me ha dado una buena crítica, pero es el riesgo y para eso es uno director: te expones y no me voy a cortar las venas si no soy la más fregona del planeta. Eso está canijo. Después de Woody Allen y Pedro Almodóvar,

que son como mis ídolos, ¿cómo me voy a poner a innovar frente a ellos? Tampoco es un rescate, como me dicen muchos, pues eso es para la antropología. Mi único riesgo es que los espectadores no se rían, porque hay un enorme prejuicio hacia la comedia, del lado del gremio, que tiene como una necesidad de hacer una obra que, de principio, tenga un peso intelectual, de autor, miserabilista. Desde mi perspectiva y experiencia digo no, porque no tengo en este momento ese humor ni creo que eso me ayude a que el público se quede sentado en la sala y se la pase bien.

—Mucho tiempo, muchas películas antes de llegar a la primera de carácter industrial, ¿lo querías?

—Mucho tiempo no lo busqué. Desde que hice *Costureras* fue muy difícil mi inserción al cine nacional, mucha gente estuvo en desacuerdo con mis reclamos de que para un director lo mejor es que su película se vea y no que le den 27 premios. Sigo pensando lo mismo. A *Costureras* no se le hizo justicia, tuvo muchos premios pero aquí nunca se vio como debía; así que decidí hacer oficio, contar historias dentro de mi profesión y no vivir dándome de latigazos en la espalda porque no me van a dar *chance*. A mi manera, a partir de las becas o las multichambas que he tenido, he seguido contando cosas como una obsesión. Estoy haciendo una serie documental titulada *Géneros e identidades sexuales a fin de milenio* —que es sobre Juchitán básicamente y que ya tengo grabada— porque acabo de ganar la beca Rockefeller-MacArthur. No creo que llegar al cine industrial te vuelva profesional, porque lo eres en la medida en que crees y haces tu trabajo todos los días y, en ese sentido, he decidido que mi trabajo es el que responde más que mucha grilla. Éste es un paso dentro de otros proyectos, y no creo que me

cambie la perspectiva de lo que he venido haciendo; al contrario, sigo muy preocupada por la despenalización del aborto en México y quiero hacer algo sobre ello, pues me parece terrible que aprehendan a una chava por abortar, me sigue causando una rabia espantosa y quiero continuar expresándola desde mi profesión. Igual estoy muy interesada en hacer algo respecto al caso de Claudia Rodríguez.

—¿Sufriste o gozaste esta experiencia?

—La gocé pero tuvo su momento de mucho sufrimiento, sobre todo en preproducción. Estoy muy acostumbrada a meterme mucho en mis guiones; y lograr distancia se vuelve un cuete espantoso, sobre todo porque, como pasó por muchas manos, me decían, “no lo enseñes; qué tal si no se hace” y aunque no tengo mucho pudor al respecto, era una paranoia. El padecer las reacciones de quienes pusieron en duda mi dirección, y los cuestionamientos de que esta no era la “trascendental película *Siberiada*”, fue una etapa de muchísima presión, de muchos jalones, de tomar el punto de vista de cada quien. El rodaje lo gocé mucho porque me lo propuse. Mis rodajes no son campos de batalla, soy más o menos tranquila; no creo que debas azotarte en filmación; en la que realicé, se dio una dinámica en la que, por lo menos yo, me divertí bastante.

La Jornada, 1994 y 1999

El director debe ser anónimo:

Gerardo Lara

Cuando Gerardo Lara, un no creyente del cine de autor, lanzó su consideración de que un director “debe ser anónimo”, no sabía que sería una sentencia que casi se le vuelve realidad. Y si bien es cierto que él la maneja en el sentido de que el realizador es quien interpreta lo que ve alrededor, y aunque dé su punto de vista, lo que hace es uniformar y orquestar el trabajo de los demás, la volcadura en su caso se dio por lo que él llama el “estigma” de *Un año perdido* que fue “víctima de las circunstancias”.

Ópera prima para Gerardo Lara, para la ciudad de Toluca y su gobierno que aportó dinero, junto con el Imcine, que se fijó en un egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); para el colectivo Rancho Grande, para una generación sándwich que se ve retratada, para las actrices protagónicas, Vanesa Bauche y Tiaré Scanda, y para el tema, ajeno al usado por el director en sus cortos y medimétrajes anteriores, donde manejó una violencia dura y ahora trata, le dicen y confiesa, “uno fresa, aunque yo creo que es lo mismo que las otras”.

Un año perdido es “más que una propuesta, el resultado de trece años de lucha, de una trayectoria que, sin un quinto ni apoyo de ninguna especie”, comenzaron por hacer video, televisión y, por fin, un largometraje. “Enloquecido como damnificado” por haber conseguido esta primera producción, asegura



Lo que uno espera de un reportero es que tenga obsesiones: sin complacencias, sin superficialidades, sin ignorancia. Con conocimiento de causa a través del estudio y la investigación, y con pasión. Sólo así se puede ser un buen periodista.

Obsesión y pasión en ocuparse, por ejemplo, del cine mexicano para descubrir la esencia de su industria, sus problemas y sus posibles soluciones. Temas a los que no siempre se llega por accidente ni convicción en el oficio sino por amor a la escritura, al género periodístico. Y demostrar, con una escritura rigurosa, que se pueden tocar minuciosamente las aristas del cine en boca de sus propios directores: desde la feminista compulsiva hasta el independiente incansable, o del experimentador eterno al del talento desperdiciado, pasando por los innovadores, los documentalistas, los visionarios; los que abrieron brecha, pero se quedaron en el camino... En este libro están prácticamente todos.

En los apuros de Raquel Peguero por la perfección del oficio, de considerarse reportera antes que crítica de cine, se niega a que la tachen de: a) Superficial (por eso el grueso volumen a manera de diccionario de directores del cine, de los sesenta a la fecha); b) Complaciente (por eso las entrevistas tienen en sus preguntas el encanto de la crítica que se niega a hacer pero que no le impide interrogar); o c) Ignorante (no en balde lamenta en esta obra la ausencia de cuatro directores sin duda importantes del quehacer nacional).

Y todo esto aderezado con buen humor (por eso su amor a Woody Allen).

Raquel Peguero se ha distinguido del resto de los reporteros, por la obsesión y la pasión con que trata sus temas. Ésa es la diferencia entre ser un simple "notero" y ser un reportero, en toda la extensión de la palabra. El contenido de este libro es una prueba irrefutable.

Braulio Peralta