

Entrevista con Arturo Ripstein, 1º de diciembre de 2011

Véronique PUGIBET

En compañía de:

Paz Alicia Garciadiego (guionista) y

Carolina Becerril (directora del Instituto cultural de México en París)

Resumen: Entrevista con el director de cine mexicano Arturo Ripstein por Véronique Pugibet el 1º de diciembre de 2011 en el Instituto cultural de México en París, con motivo de la presencia del director en Francia, invitado por el Festival des 3 Continents de Nantes y les Rencontres Henri Langlois de Poitiers. El Instituto cultural de México en París aprovechó esta oportunidad para presentar la película *Profundo carmesí* (1996) en presencia de su director Arturo Ripstein, acompañado por su cómplice y guionista Paz Alicia Garciadiego. La entrevista se hizo durante la proyección de la película. A continuación, se añaden algunos momentos de la mesa redonda, que tuvo lugar antes y después de la proyección, en torno a la película y la obra del director en general.

Palabras claves: Arturo Ripstein/cine/México/Paz Alicia Garciadiego



Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego en París, 1º de diciembre de 2011.

© Véronique Pugibet

VP: Intentaremos abordar algunos aspectos que no se comentaron en la presentación.

AR: Bueno intentaremos, sí.

VP: Yo quería saber hablando de tiempos pasados ¿cuál fue su relación con la generación Felipe Casals, Fons, Humberto Hermosillo?

AR: Sí, cuando recién empezamos éramos un grupo muy compacto y el cine anterior que no nos había permitido entrar por asuntos sindicales pues era realmente el enemigo a vencer. No, no un enemigo concreto al que había que exterminar ni nada. Era simplemente que había que afrontar las opciones de hacer unas películas distintas de las que se había hecho hasta este momento. El cine mexicano había caído en una especie de tibieza y un cine lamentable. El cine a color de esa época hundió al cine. Entonces nosotros juntos íbamos a hacer otro tipo de películas porque era lo que nos gustaba. Entonces estábamos juntos, decidimos -bueno no decidimos sino cada uno haciendo su trabajo- enfrentarnos a lo que estaba delante de nosotros y fueron años muy jubilosos y años muy cercanos entre nosotros. Poco a poco la vida nos fue separando, cada quien se fue haciendo otras cosas y ya a estas alturas muchos, muchos años después, nos vemos muy muy poco, realmente no hay una amistad más que entre uno que otro. Pero un amistadado, un grupo no, no existe...

VP: ¿Y Jodorowsky?

AR: No, Jodorowsky estaba en otro lado, Jodorowsky estaba a su manera, a Jodorowsky yo le tenía mucho afecto por su talento pero él estaba en otro territorio ¿no? Jodorowsky estaba en el territorio Jodorowsky, él nunca descendió de ese Olimpo.

VP: Ya... Ahorita Riba habló de *Las razones del corazón*¹ que aun aquí no hemos podido ver. En Biarritz me parece se proyectó.

AR: Sí.

VP: ¿Y cómo la recibieron aquí?

AR: Pues no sé.

VP: ¿No estaba?

AR: No yo no las veo. Me da la impresión de que es una película que produce un cierto *schock* porque es una historia muy desolada, muy cruel y muy dura. Es una suicida, finalmente es una revisión de Emma Bovary y una revisión hasta los dos últimos días del personaje al borde del desastre ¿no? Entonces sí produce... además es una muy, muy dura película. Me han acusado algunos exactamente lo mismo que han acusado a Flaubert, y esto me llena de júbilo de tener la responsabilidad, de ser acusado de lo mismo a ciento cincuenta años de distancia o más, es fantástico.

VP: ¿Y es una película en blanco y negro?

AR: Sí,

VP: ¿Por qué?

AR: Para quitarle todo lo circunstancial. El blanco y negro es fundamental y yo aprendí a crear el cine en blanco y negro y aprendí a crear a mi país en blanco y negro. Llegó el color y se hizo una cosa comercial pero yo nunca pensé mis cosas en color. De todas las películas que he hecho, probablemente dos o tres están pensadas en color. Todo lo demás está pensado en blanco y negro. Siempre quise hacerlas en blanco y negro pero no me dejaban, es un problema de producción grave. Entonces ésta sí, y llevo varias en blanco y negro. Y ésta sí fue una insistencia mía, me salí con la mía.

VP: Porque *El Lugar sin Límites* sí estaba pensada en color ¿no?

AR: Ésta sí estaba pensada a color y hay dos más que están pensadas en color precisamente, lo demás blanco y negro. Me hubiera encantado todo en blanco y negro, hubieran sido mejores películas, sí.

1. *Las razones del corazón* (Ripstein, 2011) es la última película de Arturo Ripstein (con Arcelia Ramírez, Vladimir Cruz, Plutarco Haza, etc.).

VP: ¿Y en México ya se ha proyectado?

AR: ¿Cuál?

VP: *Las razones del corazón*.

AR: Sí en una muestra, en la muestra de...

VP: ¿De Guadalajara?

AR: No, se pasó en Morelia y se pasó en una muestra que pasa en la ciudad de México. En una muestra en la cineteca, ahí se exhibió.

VP: ¿Y la reacción del público?

AR: Ah no tengo idea. Yo nunca veo estas cosas. Siempre hay un alma generosa que ahí dice tu película es una mierda y le gritaron mucho. Es horrible, entonces mejor no lo veo...

VP: Esa era también mi pregunta, ¿que si le importa lo que opinan los demás?

AR: Me duele mucho, no me importa, pero me duele.

VP: Sí le afecta...

AR: ¡Claro por supuesto mucho! Me duele mucho. Digo cuando les gusta mucho, muy bien y parece normal porque uno espera que las cosas que uno hace, que comparte, uno espera en vano que si a mí me gusta, le gusta a todo el mundo. Entonces si llegan y dicen está muy bien hombre, que bueno es normal. Cuando dice es un imbécil, pues sí duele mucho ¿no? Se siente muy feo.

VP: Hablando del nuevo cine mexicano, sí, ¿conoce a los jóvenes?

AR: Eso sí yo no sé nada, muy poco. Hay tres o cuatro que me gustan mucho. Ya no hay un nuevo cine mexicano porque no hay cine mexicano. Hay obras, hay unas cuantas películas que son las que a mí más me han interesado, de las que más me inquietan, unas cuantas cuatro o cinco pero yo no sé si hay nuevo cine mexicano. Unas grandes, las de Eimbcke, Reygadas y Escalante y tres cuatro más ¿no? Pérez Cano, muy lindo hay unos cuantos que son muy muy buenos.

VP: ¿La de *Norteadó*?

AR: Que es una muy bonita película.

VP: Se le tacha verdad, de que tiene una visión bastante pesimista...

AR: Hmm

VP: Usted dijo perverso, salió la palabra², a veces se dice que algo perverso, presenta el encierro, la soledad, el abandono, o sea la incapacidad de amar...

AR: Sí, la capacidad de amar sí existe, es la incapacidad de seguir adelante, la incapacidad de poder vivir juntos. Lo que es muy claro es la capacidad de amor que es amplia y enloquecida como todo lo demás. Y sí, soy pesimista nada más cosa de voltear a ver para allá ¿no?

VP: ¿Pero nunca hay un desenlace feliz que digamos?

AR: No, todos son felices porque se acaban. De pronto uno sale, dice "hombre no es como las pesadillas" ¿no? Siempre tienen sentido, las pesadillas le dan a uno raigambre y posibilidades de cuestionarse una serie de cosas pero se acaban, las películas igual. La realidad es peor.

VP: Usted considera que a través de su cine, su obra... puede ser cineasta comprometido con un papel respecto de la sociedad por lo que puede denunciar precisamente...

AR: No, no para nada. Mis películas nunca han tenido ninguna validez sociológica o antropológica, son cuentos. Algunos son cuentos morales, algunos son cuentos que tienen la posibilidad de muchas miradas o interpretaciones. Entonces es un cine muy modesto ¿no? Yo soy un artesano muy modesto que hace lo que puede ¿no? Pero no hay ninguna pretensión realmente de buscar hacer un cine social o un cine que denuncie o un cine... Cuando yo era jovencito se llamaba cine de mensaje. John Ford contestaba y decía: el único mensaje posible es la Western Union, que tenía mucha razón. Entonces no, mi cine, el pobre es muy chiquitito, mi obra es muy pequeña, una liga muy bajita.

2. En la mesa redonda.

VP: Pero también ha hecho cine documental, yo recuerdo Lecumberri...

AR: Cierto y hubo muchos más documentales.

VP: ¿Y esa no es una forma de cine de mensaje?

AR: No, porque muestra y no juzga. Yo nunca he querido que mis juicios embadurnen mis películas. Mis juicios son muy variables ¿no? Hoy me gusta no sé qué cosa pero pasado mañana que comí unos ostiones espléndidos, me gusta más bien otra ¿no? Las opiniones son muy fluctúales. Las opiniones que uno tiene, son muy veletas. Entonces ¿para qué hablar de las opiniones si lo profundo, lo inmutable está en otro lado, no en las opiniones? Entonces el cine que pretende juzgar ya es un cine que requiere de opiniones, entonces mejor me las ahorro. Mis opiniones son muy idiotas, yo soy muy tonto mejor pongo la cámara y veo y más o menos hurgo una serie de opciones pero hasta ahí no ¿Tener una estructura para hacer una opinión no! Me encantaría no, pero eso les toca a otros ¿no?

VP: Respecto de su trabajo con Paz Alicia, ¿en qué momento y de quién nace la idea?

AR: Normalmente mía, normalmente son mis ideas y la tengo que convencer, aunque cuesta trabajo pero normalmente yo soy el que dice vamos a hacer una película sobre esto. Y hay en un momento una idea tenue, y eso porque no íbamos a hacer una película sobre tal novela, sale otra cosa entonces tenue y Paz es quien decide pero normalmente soy yo.

VP: Entonces ¿ella se pone a redactar?

AR: No, al final da igual quien dice de qué va la próxima porque todo es tan cambiante todo. Es como si hiciéramos una película sobre un mexicano desterrado en París, entonces tiene la ventaja de que no habla, que conoce a muy poca gente y le va muy bien. Ahora vamos a hacer una película sobre eso. Eso termina siendo el arranque y después la película es otra cosa. Paz Alicia Garcíadiego No tiene nada que ver.

AR: Entonces da más o menos igual a quien se le ocurrió y vamos a hacerlo porque termina otra cosa.

PAG: Y el trabajo que hacemos juntos en particular, y para mí es el más importante para mí, no es la historia sino cómo la vamos a enfocar. Es decir de qué tema se habla en esa película, ¿no? un poco como acá en *Profundo carmesí*, el amor loco. Lo podemos haber podido haber filmado de otras quince formas, quince es una exageración, bueno unas tres.

AR: No, de muchas maneras.

PAG: Sí, de muchas maneras sí. Por decir algo, podía haber sido un thriller, policíaco podía haber sido desde el punto de vista de...

AR: como la hizo la siguiente versión de *Profundo carmesí*, es delirante, es con Salma Hayek

PAG: y John Travolta de policía,

AR: Salma Hayek, de la gorda,

PAG: ¡Sale guapísima!

AR: ¡Sale igual!

PAG: Pero podía haber sido un thriller, podía haber sido

AR: ¡una comedia!

PAG: una farsa, sobre todo una farsa

AR: o una película reportaje, muy documental

PAG: o desde el punto de vista de las víctimas. Entonces hablando largamente en general, no solo en *Profundo carmesí* ¿Qué es lo que nos interesa de la historia? ¿De qué estamos hablando?

AR: No qué es lo que nos interesa-

PAG: ¿Cuál es la óptica?

AR: ¿Cuál es el corazón de la historia? Entonces hay que hacer una operación muy complicada y ver de qué va. Y el corazón de la historia es una frase o tres palabras. Todo empezó en una que se llama

Mentiras piadosas que de pronto dijimos ¿de qué va esta película? Una película en que un señor que deja a su mujer y a sus hijos y una señora que deja a su familia para irse con no, no, no. Ahora, ¿de qué se trata, de qué es en esta película? Pues dijimos es de celos, igual, ¿qué es eso? Es una emoción enloquecida y verde como decía Góngora, que se muere de la cola. Entonces ahí empezó a caber todo en su lugar. Vamos a escribirla como una serpiente que se muerde la cola y vamos a filmarla como una serpiente que se muerde la cola. Ahí empezaron los planos largos y una manera de trabajar con los personajes a partir de esa frase tan fácil. Ahora encontrar esa frase fácil es complicadísimo.

PAG: Ese es el verdadero trabajo que hacemos juntos.

VP: Es una articulación extraña y extraordinaria.

PAG: Claro y esa es la parte para mí más creativa, es como descubrir adentro de la historia, rascar dentro de la historia. Lo hacemos juntos. Y ese es el momento de creación para mí. A partir de ahí yo ya puedo organizar cómo voy a contar la historia, con la óptica ¿no? con la óptica, el tema, el punto de vista, ¿Cuál fue la palabra que tú usaste?

VP: El corazón.

PAG: Una vez que uno tiene el corazón, sabes cómo la tengo que cortar para que sea vista la historia a través del corazón, el corazón que encontramos ¿no? Entonces para mí es la parte central de mi trabajo y de nuestra colaboración ¿no? Y que probablemente cuando he hablado con otros guionistas, ellos casi nunca la toman en cuenta.

AR: ¿La qué?

PAG: Saber el tema de lo que están hablando antes.

AR: Nunca se les ocurre.

PAG: Eso es una particularidad muy nuestra.

AR: Nunca se les ocurre, dicen de qué se trata la película, entonces te cuentan la película. Sí, es un señor que sale una mañana y se encuentra a la muerte y la muerte le dice “te toca muy poco tiempo” y cuentan el cuento no de qué va eso no qué es el punto nodal.

Carolina Becerril También es una característica muy propia de sus películas ¿no?

AR: No sé, es la manera en que trabajamos.

CB: Todo el mundo lo sabemos, una película de Ripstein es la médula lo que trata.

AR: Sí, entonces hay que buscarle porque esto es muy importante porque esto es lo que permite..., es cómo se filma la película. Vaya, entonces ya se vuelve inevitable una sola manera de hacerla. Se filma de este modo, no hay otras opciones aunque habría muchas, pero cuando uno ya sabe, uno le pisa la pata a la noción, entonces no deja escapar a la noción. Y a partir de eso pues ya se filma la película, se hace como tiene que hacerse.

CB: ¿Y los temas, perdón, quién los escoge?

AR: Yo, bueno como dos veces los escogió Paz pero soy yo más o menos el que da la idea. Pero da igual, es lo que decía. Llega un momento donde le digo vamos a hacer Medea. Un tema perfecto, no hay ningún problema, ya está escrita, hace cuatro mil años que funciona. Sí es muy viejo y la que hicimos nosotros, no tiene más que mil años, entonces es como más nuevecita que la que hizo Séneca. Entonces era preciso, vamos a hacer esto, una adaptación de Séneca. De esa idea a lo que salió al final, hay una tal diferencia, hay un vuelo tan inesperado, tan asombro, tan sin precisiones hasta que termina, que quien dio la idea da lo mismo. Ahora sí que quien dio la idea es como “Vámonos de picnic, sí OK” y termina uno en Zempoala balaceándose con unos malévolos.

PAG: Y luego hay orígenes no casuales. Hicimos una película que se llama *La mujer del puerto*³ y era una conversación con un amigo que dijo “Ustedes son capaces de volver chamagosa cualquier

3. *La mujer del puerto* (Ripstein, 1991), con Patricia Reyes Spindola, Alejandro Parodi, Damian Alcazar, Evangelina Sosa, etc.

historia”, de volver sucia cualquier historia.

AR: Yo subí a hacer pipi y me di cuenta de que efectivamente. Y bajé y dije por qué no hacemos *La mujer del puerto* en como debiera ser. Bueno *La primera mujer del puerto* que se hizo en México que es un cuentito de Maupassant, chiquitito muy bonito que lo hizo Boytler era una mujer del puerto con unas putas en Veracruz con guantes hasta acá,

PAG: guantes largos, vestidos largos de seda,

AR: encajes y uno dice, si de esas putas no hay en ningún lado. Vaya a lo mejor en Praga en 1890,

PAG: adentro de un burdel y no fuera, adentro

AR: o aquí en París.

PAG: Esta era una puta callejera.

AR: Esta es una de la esquina. Entonces vamos a hacer como debe de ser.

PAG: Entonces el punto de partida de la idea es muy maleable. Finalmente es casi frívolo. Puede ser casi frívolo.

AR: No es frívolo en absoluto porque es lo que da origen a todo, pero no importa a quien se le ocurre. A mí se me ocurre siempre, pero de la idea OK yo quiero hacer Medea a la Medea que sale pu... hay un abismo.

PAG: Sí hay un abismo en general.

VP: Y de ahí entonces al casting ¿cómo funcionan?

PAG: Depende, el casting...

AR: El casting no es muy complicado en general por una razón. Normalmente se escriben las películas pensando en los actores porque son muy poquitos y nosotros llevamos a muy poquitos actores en las películas porque son los buenos y los que ya me conocen.

PAG: O con los que te sientes cómodo.

AR: Sé que son los actores con los que no me voy a pelear ¿no? no son globalofóbicos ¿no? Y no van a llegar a decirme cómo hacer las cosas.

CB: Bueno pero ¿me va a perdonar lo de Buñuel⁴?

AR: Lo de Buñuel es invariable si buscas en internet Ripstein, hay 1 millón 194 208 respuestas, todas dicen asistente de Buñuel porque “printed legend”.

CB: Pero sí, hubo una relación muy cercana ¿no?

AR: Sí, al final de cuenta sí. Buñuel me tenía mucho afecto, me dejaba ir a su casa. No éramos amigos. Había una diferencia de edad muy grande.

VP: ¿El vivía en Coyoacán?

AR: No él vivía en Félix Cuevas, en la colonia del Valle en frentito de Liverpool⁵.

PAG: Liverpool Insurgentes, a... cuadra y media.

AR: Vivía en una callecita chiquita que se llama cerrada de Félix Cuevas, una casita pequeña, modestísima. Primero vivía creo que en la colonia Cuauhtémoc en alguno de los ríos, río algo y luego se cambió a esta casa en el Valle y ahí vivió para siempre ¿no? La compró, muy modesto en este sentido ¿no?

PAG: Era muy cercano, pero no su asistente y sobre todo para los que no están en el cine, asistente es un trabajo, una chamba no solo fuerte, muy formal en aquella época del sindicato ¿OK?

VP: Sí, sí.

PAG: Entonces tenías que ser miembro del sindicato para ser el asistente de cine.

AR: Asistente es un oficio, la diferencia, por ejemplo la chica que traduce esta plática⁶ digamos y la chica que teníamos en Nantes que era una muchachita de Xmiquilpan pero que hablan francés mal,

4. En la mesa redonda lo presentó como asistente de Luis Buñuel.

5. Gran almacén El Puerto de Liverpool.

6. Mesa redonda en el Instituto mexicano.

luego nos traducía como podía. Ser traductor es un oficio. Ser asistente es un oficio ¿no?

PAG: Por eso te paré cuando ibas encarrilado, porque yo tenía Nantes en la cabeza donde era así “yo soy mexicana”... “yo soy, je suis, mexicana, mexicaine”.

AR: ¡Claro por supuesto!

CB: Claro unos dicen traduzco el francés en español y sí me la aviento, a un francés en español pero a un mexicano al francés ¿no!

PAG: Pero además la traducción simultánea...

AR: Es que es muy difícil, es un oficio, un oficio como cualquier otro oficio. Ser asistente es un oficio. Yo lo conocí ese oficio. El asistente es el que hace el plan de trabajo, el que tiene que ver el presupuesto de cómo se organiza el plan de trabajo respecto al presupuesto, cómo se organizan los llamados, quien...

CB: ¿Y conoció a su hijo?

AR: Sí lo conozco muy bien, ese sí fue su asistente. Debe tener una vida muy triste ese hijo.

PAG: Yo creo que el problema es que uno tiende a pensar que por ser hijo de alguien famoso, uno hereda.

AR: Que es hereditario.

PAG: No, no hereda nada.

AR: A veces sí.

VP: Bueno, facilita algunas cosas.

PAG: Facilita algunas cosas, no necesariamente el talento.

AR: Ser genial es muy complicado.

AR: El genio es muy malévolo. Es como ser mujer, es como si uno trabajara muchísimo el privilegio de las mujeres. Esas cosas de cine de mujeres y las mujeres en la tal y no sé cuantos...

PAG: ¡Espérame, para la grabadora! Él se refiere a un fenómeno y yo comparto su punto de vista totalmente. Encuentro de mujeres cineastas, encuentro de mujeres escritoras, guionistas lo que sea, te vuelven un cantón aparte. Y en el fondo es una forma terrible de discriminación. Yo espero que me juzguen siempre como guionista no por mi sexo, que mi lugar en una mesa no sea por mi sexo.

AR: Uno no se vuelve mujer porque hace un esfuerzo enorme. Le ocurrió.

PAG: Es a lo que se refiere.

AR: Exacto, todo eso me parece muy lamentable. Ser mujer digo, no es un mérito ser mujer. Es un acontecimiento, es un evento de género. Es un mérito tener talento o pelear por el talento.

PAG: Yo voy a decir una cosa, cada vez que me llaman y me preguntan ese tipo de cosas yo me siento muchísimo más identificada con la discriminación del guionista, como guionista que como mujer. Como guionista es como si fuéramos...

VP: se desconoce

PAG: sí se desconoce, no se sabe cuál es el oficio, no saben bien qué es, la gente tiende a creer que los actores se inventan los diálogos y que es bueno que los actores se inventen los diálogos, que el director inventa la historia y que el papel del guionista es algo así como el amanuense que escribe y no tiene nada que ver. Es cómo se gesta la historia, porque una historia, cuando se escoge la historia que se quiere contar, el chiste es cómo la cuento.

AR: No pero eso yo te refuto. El cine lo que pasa es muy presente, es muy visible. La gente del cine sale en el periódico y va a los festivales, y es la alfombra roja y es exactamente igual que la ingeniería o la arquitectura.

PAG: Yo levanto mi cabeza por los guionistas, no por las mujeres cuando me toca hablar de este tema.

CB: Creo que la crueldad del cine es algo maestro. ¿Sabe cuál es la crueldad del cine quitando o

sea cuando la gente se interesa más? El cine tiene muchas cosas con todo respeto maestro, además del director que es importantísimo, por ejemplo el guionista que es la historia, el director de fotografía...

VP: ¡Los efectos especiales!

CB: ¡La música de una película!

AR: Claro, es que el trabajo de un director está enormemente sobreevaluado pero enormemente sobreevaluado.

CB: Hay directores excelsos.

AR: No, hay directores...

CB: Hay directores de fotografía

PAG: excelsos también.

CB: Por ejemplo una película que aquí a los franceses les fascina y todo, *Cabeza de vaca*. El guión es buenísimo.

AR: El guión es pésimo.

CB: A mí sí me gusta, ¿no les gusta? Perdón, a mí sí me gusta mucho.

AR: Es una película folclórica vamos, es como del bazar del sábado⁷, es una película con mentalidad bazar del sábado.

PAG: Cuando al final van cargando una cruz de plata de diez metros, yo siento la leyenda inglesa, la leyenda negra inglesa.

CB: Le parece inglesa por lo serio.

AR: No, sería no, es solemne.

PAG: Muy solemne, hay una imagen muy antropologista de México.

AR: No sería, es divertida en otras cosas.

VP: ¿Qué piensa de los actores no profesionales porque se está dando bastante? Estaba pensando en *El Violín* por ejemplo y otras películas así, que han contratado, han trabajado con actores no profesionales. No sé si vieron por ejemplo *El Premio* de Paula Markovitch.

AR: No esa no la vimos. Conocimos a Paula Markovitch hace muy poquito y que es una mujer francamente simpática. Pensaba que era distinta y bueno.

PAG: No pero de trabajar con actores no profesionales...

AR: Actores no profesionales, el problema es que en México que es un país articulado por un lado, en general no se permite la solemnidad nacional que es contundente, ha impedido el lenguaje o la prefiguración del lenguaje. El problema es que no hay, no es gente suelta. En Italia uno va en la calle y pasa un gazzanigo con una bicicleta y le dices "vente ¿no?, vamos a entrar a una película" y el gazzanigo es fantástico, es Vittorio Gassman. Entonces en Italia no hay problema. En Irán, los niños, los actores hasta los seis años son un portento después ya se vuelven mexicanos, que es terrible. En México los actores no son sueltos, entonces de pronto Reygadas comete el pecado capital de llevar al chofer y decirle "bueno tú tienes que actuar" no, si quiere que actúe el chofer, lleva un actor porque el chofer actúa mal ¿sí? ¡Es un bofe! Todos los actores de las películas de Reygadas son un bofe. Y él dice es que yo quiero esta naturalidad. No, no hay naturalidad, hay bofe. Entonces yo no trabajo con actores no profesionales porque no son dirigibles. No se puede dirigir un actor no profesional. Le tienes que enseñar la actuación a un actor no profesional y yo no soy maestro de actuación. Yo soy otra cosa.

PAG: A mí me gustaría agregar otra cosa. Mis diálogos supuestamente en español mexicano normal, son muy barrocos y no son un español mexicano normal para nada. Entonces un actor, un *amateur* es incapaz de hacerlo, es incapaz. Tienes que tener un entrenamiento porque los diálogos no los pone el actor. Hay películas en donde puede que sea posible que el diálogo lo ponga el actor. No creo que sea un *plus*. Si haces un documental es un *plus*.

7. Mercado de artesanías en San Angel, DF, que tiene lugar el sábado por la mañana.

AR: Un documental no tiene diálogo. Es gente que habla.

PAG: Exacto, por eso en una película hay una cuestión muy gringa que es pensar que el diálogo improvisado es un *plus*. Y no la idea de la película...

AR: No, no es gringa.

PAG: No sé de dónde sea.

AR: No, es francés.

PAG: Bueno francés.

AR: Es la improvisación. Inventaron en este país que si se improvisa, se tiene frescura como si uno vendiera lechuga porque la frescura es propia de los supermercados, la sección fría.

PAG: Cualquier película, cualquier puesta en escena es una reproducción de la realidad. La reproducción de la realidad es falsa, es veraz pero falsa, no pretende ser realidad. La realidad está en la calle. En el cine está lo que es verosímil, pero no es real, ¿ok? Para que sea verosímil necesito alguien, un actor. O sea hay una sobrevaloración del diálogo improvisado que a mí como guionista profundamente no sabes cómo me ofende ¿no? Vamos, yo me tardo meses puliendo diálogos para pensar que haya gente que crea que es mejor que llegue yo y diga lo que se me ocurre. Eso es Woody Allen.

AR: Godard.

PAG: Godard, bueno antes, exacto en donde las pausas, los tartamudeos y demás, es como si fuera una bocanada de aire libre, no es cierto, es falso.

AR: Bueno Woody Allen, ojo, a ti te lo dijo Mia Farrow y a mí me lo dijo en esa comida asombrosa con Mia Farrow que con Woody Allen todo está escrito, no hay invención. Ahora muy bonita esa comida con Mia Farrow porque estamos comiendo con Mia Farrow entonces Paz no sé por qué le dice “¿verdad Mia que la emoción más profunda que puede tener una mujer es el rencor?”

PAG: Esa vez no me pude contener yo con ella, con ella sobre todo, no me pude contener. Además de que la creo. ¡Con ella más que con nadie!

AR: Paz se soltó y le dijo.

PAG: Y me dijo que por supuesto que sí.

AR: Y habló mal de Woody Allen.

PAG: No, habló poco la verdad, bueno sí del rencor, pero lo que sí dijo es muy importante en esta conversación con el micrófono en frente “nada es improvisado, nada es improvisado, las pausas, los tartamudeos están pensados, están planeados”.

CB: Por eso es cine.

PAG: Por eso precisamos contar un cuento. Cada vez que contamos un cuento, estamos reinventando la realidad. Cualquier otra cosa es la mentira más grande.

VP: Y como última pregunta, de las películas que ha hecho ¿cuál sería para Usted la más representativa o la que más les gusta?

AR: Ah yo contesté a esa pregunta hace muchos años aquí en Francia que era muy lindo yo, a una muchacha muy jovencita de un periódico que se llamaba *La Croix* o algo por el estilo.

VP: Sí un periódico católico.

AR: Periódico católico, una jovencita muy linda y me dijo ¿cuál es su película favorita de las que Usted ha hecho cuál? Le contesté *Viridiana* ¡y me lo apuntó! Bueno ahora pues varios años después mi película favorita de las que yo he hecho, *Viridiana*.

PAG: Es una trampa siempre es la última, es la más jovencita, la más desvalida, la que todavía no tiene un lugar.

VP: ¿No tiene crítica que la catalogue?

PAG: No tiene crítica, exacto, no tiene un lugar, entonces normalmente es la última porque además uno espera que a partir de la última, uno siga filmando. La última es la responsable de que

la carrera de uno puede seguir adelante. Y hay otra cosa que es muy curiosa, uno le tiene cariño a las películas no tanto por el resultado,

AR: Ve, ¡no hay forma de callarla! ¡Son diecisiete años!

PAG: sino por las dificultades. Una película que costó mucho trabajo de levantar, la quieres más.

VP: ¿Cuánto se tardan como promedio en hacer una película?

AR: Para hacer una película...

PAG: Varía un año y medio, sí un año, un año y medio. Nosotros somos rápidos. Pero más que el tiempo es las dificultades. Entonces una película con dificultades que logran finalmente, la hiciste contra viento y marea, la quieres más. Las que salieron porque salieron, bah está bien. Uno no las quiere por el resultado. Uno las quiere porque a pesar de todo existieron.

AR: Es como los hijos de uno que son los más malos en donde enclaustras tus hijas.

CB: ¿Ustedes tienen hijos en común?

PAG: En común no.

AR: En común no.

PAG: El tiene sus hijos, yo tengo mis hijas.

AR: Pero su nieta y mi nieto son novios. La nieta Julia con mi nieto Andrés. Era una relación muy escalofriante porque la nieta Julia abraza a mi nieto Andrés, ahorita les enseño la foto, abraza a mi nieto Andrés y le dice “como tú eres mi novio, te puedo hacer lo que yo quiera” ¡que es una cosa femenina! Están en la casa una noche los dos, de invitados. Entonces de pronto Paz está en el estudio, ellos están en la recámara al ladito viendo la televisión, entonces oye que mi nieto Andrés que tiene abrazada a Julia, tienen seis y cuatro.

PAG: Sí, sí son chiquitos.

AR: Seis y cuatro, y le dice mi nieto Andrés a Julia “como tú eres mi novia, te puedo tocar cualquier parte de tu cuerpo”. Entonces en ese momento brinca Paz y sale, dice ¿cambiamos el canal, niños?

CB: Que es muy típico de una mujer mayor.

PAG: Por una razón sobre todo. Yo espero que el sexo siga siendo prohibido porque es muchísimo más sabroso. La sensación de pecado... Vamos, si yo fuera sueca me cortaba las venas.

AR: Se las cortan ellos, sí, no te preocupes.

PAG: Ellos se las cortan... El sexo sin pecado, yo no lo entiendo. No me gusta, es terrible.

CB: Pero la libertad de las nuevas generaciones es maravillosa.

PAG: Yo no la siento maravillosa. Un día leí una cosa en España, que me paró los pelos de punta, que las niñas de 20 años en España están aburridas de tener relaciones sexuales porque empezaron a los catorce esto me parece la cosa, vamos...

VP: ¿Oye y estudiaste no sé en la UNAM, letras o...?

PAG: Yo estudié en la UNAM Letras, luego una cosa muy curiosa, Estudios latinoamericanos, yo durante varios años fui maestra en América latina.

VP: ¿En la UNAM?

PAG: En la UNAM. En la UNAM básicamente, en la Ibero pero básicamente en la UNAM.

CB: ¿Y no daba clases sobre guión?

PAG: Ah bueno sí.

CB: Pero es muy importante.

VP: Es necesario ¿no?

PAG: Sí pero mi background es, yo soy de Letras y latinoamericanos. Yo sé historia de América latina, vamos yo sé historia de América latina y sé historia de México. Debo decir de los pocos guionistas que tienen una..., perdón pero esto sí me importa, porque es que básicamente el problema de América

latina, el problema en español yo no sé de otras partes del mundo, es que los guionistas son analfabetos. No saben nada de nada y se refleja en las películas. Entonces vamos cuando ahí me dicen ¿qué harías en la escuela de cine? Entonces decía literatura e historia, obligatorios. O geografía... ya eso no se va a ver nunca.

CB: ¡Filosofía!

PAG: Pero por lo menos en las escuelas de cine.

AR: ¡Mira apáguele a eso!

VP: ¡Pero lo de las escuelas de cine!

PAG: Lo de las escuelas de cine.

AR: OK perdone Usted.

PAG: A mí me importa capitalmente porque son analfabetas, bueno prosiguen siendo analfabetas.

CB: Y el cine que llama masas, produce analfabetas cuando atrás hay un analfabeta y dicen pero que se refleja en todos, que sea en un cocinero, en un chef. Bueno son unos analfabetas y uno dice pero por Dios que se pongan a leer un poquito...

PAG: Pero por Dios...

VP: ¡Les doy las gracias ya lo voy a apagar!

AR: OK

CB: ¡Sí ya guárdalo!