

LECCIONES PARA UNA GUERRA: ENTREVISTA A JUAN MANUEL SEPÚLVEDA

Escrito por: Salvador Velazco



Juan Manuel Sepúlveda (México, 1980), es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, ha dirigido dos documentales a la fecha, ***La frontera infinita*** (2008) y ***Lecciones para una guerra*** (2012). Es director de la casa productora Fragua Cinematografía. El cineasta hidalguense prepara su tercer largometraje que él describe como un “Western documental” en Vancouver, ciudad canadiense en donde Sepúlveda se encuentra cursando una maestría. Durante el Festival Distrital “Cine y otros mundos” que se llevó a cabo en la ciudad de México en el mes de junio de 2012, tuve la oportunidad de ver ***Lecciones para una guerra***, trabajo co-producido por Fragua Cinematografía, IMCINE y el CUEC-UNAM.



El documental gira en torno a comunidades ixiles y quichés que sufrieron la violencia y el terror en Guatemala durante la guerra civil que azotó a ese país desde 1982 hasta 1996. La percepción por parte del Estado de que las comunidades indígenas eran bases de apoyo a la guerrilla contribuyó a que las fuerzas armadas guatemaltecas perpetraran masacres y exterminios masivos de pueblos mayas. Muchos de los sobrevivientes que se agruparon en comunidades de población en resistencia en el norte del país deben enfrentarse a la memoria y al duelo de un genocidio imposible de olvidar. Juan Manuel Sepúlveda retrata a estas comunidades que en la actualidad –aunque ya no hay un estado de guerra– resisten la pobreza y la marginalización. En la entrevista que presento ahora a los lectores de *El ojo que piensa* abordamos algunos aspectos de este documental que se hizo acreedor al premio Gucci/Ambulante Post-producción durante el Festival internacional de cine de Morelia.

Salvador Velazco: *¿Qué disyuntivas o dilemas enfrentaste para la realización de **Lecciones para una guerra**, un documental que aborda la vida de comunidades mayas desarraigadas por la violencia en Guatemala?*

Juan Manuel Sepúlveda: La filmación de la película me planteó sobre todo una gran disyuntiva, un gran dilema: ¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo representar el genocidio? No existen ni las palabras ni las imágenes, porque toda palabra o toda imagen resultarían insuficientes. Cineastas como Claude Lanzmann en su película **Shoah** se han enfrentado a la imposibilidad de representar este fenómeno. Y sin embargo el gran dilema para el cineasta es que no puede detenerse ante la imposibilidad de mostrar y de decir. Aunque sea algo imposible de manifestar debemos buscar la manera de hacerlo. Y eso no pasa por un proceso acumulación informativa. Cuando yo me planteo cómo representar el genocidio en Guatemala, cómo hablar del terror, por ejemplo, me doy cuenta de que por más testimonios que yo presente, estos serían siempre insuficientes para manifestarlo. La cuestión radica en la búsqueda de lo irrepresentable, aun cuando de inicio asumimos la irrepresentabilidad. Entonces la película se vuelve un infinito trayecto en la búsqueda de esas imágenes que no existen. Yo crecí con la literatura mística del siglo XVI, San Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. Y con estos poetas aprendí que el valor de esta poesía radica no en lo que dicen sino en lo que no dicen. El místico se plantea desde un principio una paradoja: ¿Cómo decir algo que no se puede decir? Y sin embargo lo tiene que decir... En ese conflicto es que se crea la más alta cima de la poesía. Yo creo que el cine sigue el mismo camino. Por lo menos, es lo que intenté hacer en **Lecciones para una guerra**.



SV: *En **lecciones para una guerra** me llamó la atención el uso predominante de planos generales, de encuadres muy abiertos, como si intentaras mostrar el espíritu colectivo de estos pueblos mayas, como si tomaras una distancia con respecto a estas comunidades.*

JMS: El hecho de tomar esa distancia creo yo que es un principio de carácter ético. Aunque a mí me maravilla el encuadre abierto como un importante dispositivo estético, también creo que esta aparente distancia propicia una cercanía mayor. Me explico: hay un malentendido que nos hace creer que el primer plano es sinónimo de intimidad. Bueno, Dreyer con su Juana de Arco lo utiliza en este sentido de una manera ejemplar. Pero esta relación de intimidad no se logra únicamente con el primer plano. Cuando yo retrato comunidades que son

radicalmente diferentes a mí, a las que no conozco del todo, y con las cuales no me puedo entender en todos los niveles, lo más honesto es tomar esa distancia que es al mismo tiempo una señal de respeto. Cuando muevo la cámara hacia atrás estoy creando una zona de respeto. Y a partir de este respeto se genera un espacio mucho más dinámico, mucho más incluyente. Y esta predominancia del plano abierto, es también de carácter político: el plano incluyente, el que abarca lo colectivo. Finalmente es un plano que permite el desarrollo de la colectividad. No dependes tanto del individuo como del entorno, del conjunto.



SV: *Por otro lado, hablando de testimonios individuales, me gustó mucho esa entrevista a la mujer indígena que está casi totalmente de espaldas a la cámara, bordando, como si fuera una Penélope Ixil que recuerda al marido que no regresó.*

JMS: Antes de contestarte me gustaría dejar claro que siempre he tratado, durante el rodaje de mis películas, de no hacer entrevistas. La razón es muy simple, y pasa por el hecho de que la entrevista es uno de los recursos más utilizados para hacer patente una distribución desigual de poder. Tal como pasa con el confesionario, el interrogatorio o las ciencias sociales. Yo simplemente dejo que las personas hablen y casi nunca hago preguntas. Con esto no quiero decir que la entrevista es un recurso innoble, como estoy seguro no es el caso de esta entrevista que ahora haces. Pero volviendo a tu pregunta, en el caso particular de estas Penélope ixiles como las llamas yo un día llegué a la casa de una de ellas, y me la encontré así, de espaldas, bordando. Y me pidió que la esperáramos hasta que terminara de bordar. Cuando estábamos listos para grabar, le pedí que siguiera en esa posición bordando, de espaldas, para hacer el plano. Es interesante que se genere así una relación distinta con la cámara que ya no resulta ser el proyectil que apunta al sujeto. De alguna manera, el o la sujeto está –según creo– más emancipada con respecto a la cámara. Se deja de establecer esa relación de confesionario fundamentalmente.

SV: *También resulta interesante el que hayas puesto en el documental el proceso de negociación que tuviste con las comunidades para realizar el documental. Es una estrategia reflexiva en el marco formal del trabajo que no se ve con mucha frecuencia en el cine documental.*

JMS: Yo creo que lo más importante al hacer una película no es el hecho de hacer una película sino todo lo que sucede alrededor de la película: me refiero a lo que pasa antes y a lo que pasa después. Cuando yo empecé a trabajar con estas comunidades lo primero que hacíamos siempre (algo que también hice con *La frontera infinita*) era explicar las razones por las cuales queríamos hacer la película, dejando bien claro que esa película no les iba a cambiar la vida, no iba a traerles proyectos productivos, ni tampoco iba a hacerlos famosos;

simplemente queríamos hacer una película porque nos interesaba el relato de su resistencia, al tiempo que establecíamos ciertas obligaciones de ambas partes. Finalmente todo documentalista negocia con la realidad. Algunos pagando una retribución económica, otros ofreciendo pedagogías imposibles, pero negociando al fin. Algo de este proceso se incluyó en el corte final. Así fue como la comunidad le entró al proyecto, se relajaron poco a poco, le perdieron el respeto al objetivo de la cámara y ejercieron su derecho a construir el filme improvisando a partir de ciertas líneas, de ciertas ideas. No llegué con un guión, pero sí con algunos temas como, por ejemplo, hablar de su vida diaria, de la resistencia, de la sobrevivencia, de la guerra, de la memoria del genocidio. Suena redundante, pero tengo que volver a decir que el apoyo que nos brindaron las comunidades fue mucho más de lo que estaban posibilitados de dar. Pasamos casi tres meses con ellos. Las familias nos asignaban lugar para dormir y nos proporcionaban comida (frijoles, arroz, huevos, café, hierbas, muchas hierbas). Durante el rodaje, pero también durante la exhibición que ocurrió hace unas semanas, lo cual me da mucho gusto, como te podrás imaginar.



SV: *El documental que dura casi dos horas y que tiene un ritmo lento, con planos de amplia duración, requiere por lo menos de un espectador disciplinado. Planos que “esculpen” el tiempo de estas comunidades mayas por recordar a Tarkovski.*

JMS: Yo estoy de acuerdo con Tarkovski cuando dice que la labor del cineasta es la de esculpir el tiempo, materializarlo, hacer que el tiempo caiga con todo su peso. Para que así, de repente, el individuo sea consciente de su lugar en el mundo. El cine es un arte del tiempo, como la música. En ese sentido creo que este documental tiene esta influencia. Pero, con respecto a lo lento del filme, creo que **Lecciones para una guerra** necesita un espectador que sobre todo desee ver el documental. Requiere cierta paciencia es verdad, no es una película fácil, pero yo me he llevado sorpresas muy gratas con la recepción de la película. Para hablar de mi primer documental, **La frontera infinita**, muchos de mis colegas me reprochaban que fuera una película muy lenta. Sin embargo cuando pude mostrarla a personas que habían pasado por la experiencia de la migración, casi todos me señalaban que la película debería ser más larga. Sabemos que los espectadores no tienen la obligación de permanecer hasta el final de una función, pero sí lo hacen y manifiestan interés es el mejor regalo que le pueden hacer a un cineasta. A fin de cuentas, se requiere de un espectador que antes que nada quiera conocer estas historias, sea la migración en la frontera sur de México o la violencia, represión, rescate de la memoria y resistencia en Guatemala.



SV: Me parece que ya en tu primer trabajo, **La frontera infinita** (2008), apuestas por una serie de planos en donde más que acción tenemos momentos de espera, de contemplación, de los migrantes que esperan el paso de la Bestia que los llevará al norte. Se necesita otra vez un espectador que desee ver estos tiempos de espera.

JMS: Sí, efectivamente, en el caso de **La frontera infinita** me interesé más por la no-acción, por la contemplación, por los tiempos muertos, porque mientras lo hacía descubrí que para mí resultaba más interesante no la filmación del movimiento de la migración, sino la filmación de la inmovilidad de la migración, de la espera. El inmigrante se desplaza no solo en el espacio sino también en el tiempo. Y es así es como me interesé en estos momentos de reposo, momentos lúdicos, en los que jugaban, platicaban, guardaban silencio. Creo que en estos momentos descansa un gran potencial cinematográfico y por eso es que decidí filmar este documental a partir de tomas fijas, de hacer el relato de los tiempos muertos, por así decirlo.



SV: Dejando el tema de tu documental, déjame hacerte la siguiente pregunta: ¿Cómo ves el estado actual del cine documental mexicano y en general?

JMS: El documental en México y en todas partes está viviendo una época sumamente interesante. De repente amanecemos y descubrimos que la tecnología había posibilitado que muchos de los que no habían tenido acceso a una cámara, de repente la tuvieran. Y creímos que habíamos alcanzado una especie de democracia en el acceso a los medios de producción. Sin embargo, no nos pusimos a considerar los medios de distribución y exhibición, los cuales siguen siendo controlados por una minoría y esta minoría es la que al final decide si una película se ve o si termina almacenada en un closet, lo cual sucede desgraciadamente en la mayoría de los casos. Creo que ya hemos dado un gran paso al reivindicar el acceso a los medios de producción, pero ahora de lo que se trata es de recuperar las formas de distribuir y exhibir cine documental, que sin duda existen aunque “la gris compulsión de las relaciones económicas”, como diría Groucho Marx, nos digan siempre que no. Y esto debe de ir acompañado, necesariamente, con toda una reflexión detrás del quehacer documentalista, todo un replanteamiento de lo político y lo social, que parte del cuestionamiento de los viejos discursos de los que no se ha podido librar el documental. Es decir, creo que de lo que se trata ahora no es de tomar partido, sino de tomar posición. Hay que entender que lo político no es nada más el panfleto, el vehículo de transmisión de una determinada ideología. Yo creo que el cine vale sobre todo cuando trasciende el ámbito de la comunicación y se convierte en una manifestación estética que incide en el terreno de lo afectivo. Aquí es donde creo que se relee el discurso de lo político, cuando se vincula con lo afectivo. Ya no se trata de hacer una película para denunciar sino de hacer una película para relacionarme con el otro a partir la inmediatez de la película. En otras palabras, yo hago películas para generar un espacio donde el otro y yo seamos conscientes de lo que somos capaces y de que la transformación radica en la transformación de nosotros mismos.



SV: ¿Cuáles son los retos que enfrenta el documental?

JMS: El gran reto es como reinventamos este pacto con lo real. Lo real ha condicionado al cine desde sus orígenes. Y el pacto con lo real, de alguna manera, establece el desarrollo de la forma cinematográfica. Viene Robert Flaherty y su escuela documentalista; viene Vertov y el cine-ojo; Viene el Cinema Verité, el Free Cinema, luego Dogma... en fin... los retos del cine en general vienen y pasan por replantear nuevamente nuestra relación con lo real. Y a partir de eso es que podremos seguir desarrollando la forma documental. Y volviendo a la pregunta anterior, este replanteamiento con lo real no radica solo durante la producción, sino además durante la exhibición. Es decir, la pregunta obligada será: ¿En dónde vamos a exhibir nuestras películas, en qué espacios, en qué superficies?... En algún momento dado tendremos que preguntarnos si queremos o necesitamos llegar siempre a las salas de cine. Necesitamos

buscar otros foros y superficies, otras plataformas, sobre todo ahora con los cambios vertiginosos que estamos experimentando en el campo de lo tecnológico y lo digital. En términos del pensamiento cinematográfico, me parece que el gran reto es traer a escena una reflexión teórica sobre el documental. No existe en México un espacio para pensar el cine desde la teoría cinematográfica. El cine mexicano se teoriza muy poco. Hay críticos excelentes, como Jorge Ayala Blanco o Carlos Bonfil, quienes sí elaboran fuertes discursos teóricos, pero de ahí en fuera son muy pocos los espacios. En fin, podríamos seguir elaborando sobre los retos que enfrenta el documental, pero es mejor decir que el cine de no ficción está atravesando por un momento muy interesante.

SV: *Para terminar, ¿me podrías comentar en qué proyecto estás trabajando actualmente?*

JMS: Estoy produciendo un largometraje documental que hasta ahora se llama “La Balada del Oppenheimer Park” y que podría resumir diciendo que es una adaptación libre de **Fort Apache** de John Ford, desarrollada en uno de los parques más emblemáticos de Vancouver, en Canadá. Básicamente lo que estoy haciendo es cruzar los elementos icónicos del Western clásico (personajes, narrativas, argumentos, objetos, recursos formales) con la vida diaria y las historias de las personas que pasan el día bebiendo en el parque, y con los que llevo casi dos años conviviendo. En este sentido la película es una reapropiación del canon por parte de los descendientes de los pueblos originarios que han resistido en contra de la caballería, el ejército o la policía desde que fueron confinados en reservas. Con ello lo que estoy tratando de hacer es generar una serie de interrupciones históricas y estéticas con las cuales ensamblaré una película de largometraje.