

Mike Leigh:

Hacia un cine comprometido

Guadalupe Alonso

En su visita a México a principios de marzo de este año, Mike Leigh fue reconocido con la Medalla Filmoteca UNAM por haber “consolidado un estilo propio en la construcción de personajes y relatos sociales”. Es el caso de películas como Secretos y mentiras, El secreto de Vera Drake y Un año más. Durante su estancia en México, también participó en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara y ofreció una conferencia magistral en el marco de la Cátedra Ingmar Bergman que organiza la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

Ante un numeroso público, el cineasta británico nacido en 1943 contó que su pasión por el cine comenzó a los doce años en una situación muy triste. “Estábamos en el funeral de mi padre, ya habían pasado algunas peleas familiares cuando suceden este tipo de tragedias y vi a un viejo al que le escurría algo en su nariz grande, otro que estornudaba y otro que tosía, porque estaba nevando y hacía mucho frío, entonces dije: ‘Cómo me gustaría captar todo esto’”.

Mike Leigh ofreció disculpas por llegar diez minutos tarde al salón del British Council de México donde lo esperaban las cámaras de TV UNAM para una entrevista. “Es una ciudad complicada”, dijo, y se sentó amablemente con sus pequeños ojos avispados y la sonrisa escondida detrás de un tupido bigote entrecano. Mientras un ingeniero le conectaba el micrófono, le explicamos que se trataba de una entrevista para la televisión universitaria. “En tal caso, comentó con un dejo de ironía,

espero que sea una entrevista seria. Hace unos días en Guadalajara me han hecho las típicas preguntas: ¿Qué opina del país? ¿Le ha gustado la comida mexicana?, en fin, qué puede uno responder”.

Leigh comenzó a hacer cine en los años setenta. Antes dirigió teatro. De hecho, su primera película, *Bleak moments*, está basada en la puesta en escena del mismo título, con el mismo elenco y algunos personajes más que se sumaron a la propuesta cinematográfica.

¿Cómo ha cambiado el lenguaje cinematográfico desde entonces?

Es muy interesante. Creo que es un lenguaje con tantos dialectos, si vale la metáfora, que es difícil hablar de uno u otro de esos lenguajes. Por supuesto, todo arte se expande, se contrae y se desarrolla de acuerdo con la evolución de los medios. Crecimos viendo películas que se hacían en los estudios convenciona-

les, con enormes cámaras y un equipo de iluminación muy pesado. No se filmaba en locación, sino que todo se construía en un estudio. Cuando comencé a hacer películas, estaba en proceso un movimiento para usar cámaras más ligeras, salir a escenarios reales, lo cual permitió que se hablara el lenguaje de la realidad, mezclando los recursos del drama y del documental. Esto se ha desarrollado considerablemente. Por supuesto, las nuevas tecnologías, la tecnología digital no sólo han transformado la mecánica sino también el lenguaje. Con estas herramientas para hablar de un modo distinto, se pueden decir cosas diferentes, crear diferentes realidades, acceder a otros lugares y destilar el mundo de una manera más sofisticada. A mí me resulta muy atractivo, aunque al calificar mis películas supongo que algunos me llamarían un clasicista. Finalmente hago películas a la manera clásica, formal, pero eso no me detiene para colaborar con mi fotógrafo, por ejemplo, ni tampoco en el modo como construyo y cuento mis historias. Así que puedo ser más fluido y sofisticado dentro de una convención clásica.

Sus abuelos fueron emigrantes judíos y su padre fue un médico que atendió principalmente a los trabajadores. ¿Esta cercanía con la clase obrera y la religión influyó en lo que más tarde sería la temática de algunas de sus películas?

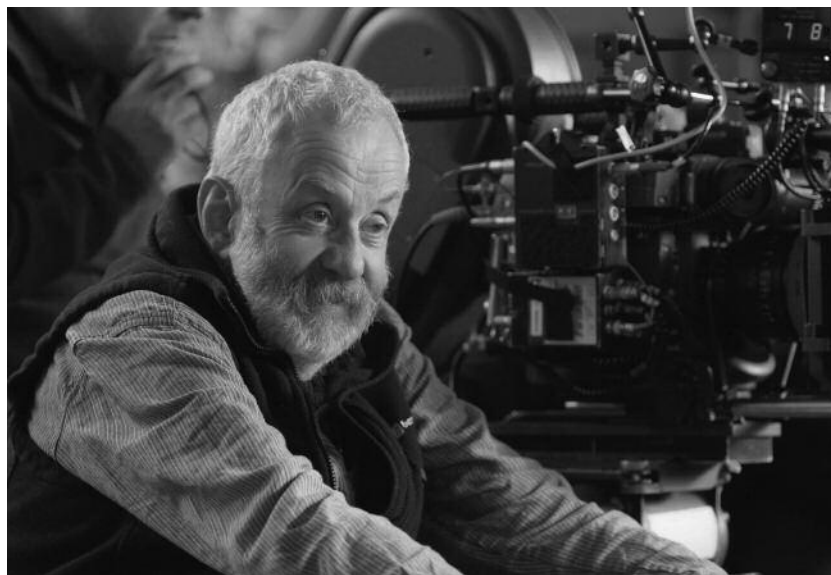
Mis abuelos fueron emigrantes. Mis padres son ingleses. La cuestión judía no se manifiesta para nada en mis películas porque pocas veces la toco como tema. Se podría decir, quizá, que hay una sustancia filosófica, una especie de elemento tragicómico que podría contener algo de judío.

Sin embargo, en la obra de teatro Dos mil años, cuenta la historia de un joven judío que se vuelca hacia la religión.

Dos mil años, sí, toca en específico el tema, pero es una excepción.

En sus películas se observa un interés por explorar en lo más profundo de la condición humana. ¿Diría usted que hay un planteamiento moral en el modo como se aproxima a sus historias?

Creo que siempre hay, de manera implícita, un planteamiento moral en las películas que hago. Indagar sobre cómo nos comportamos, cómo sobrevivimos, cómo nos relacionamos, cómo trabajamos, las elecciones que hacemos tienen que ser, de alguna manera, elecciones morales sobre lo que está bien y lo que está mal. Sobre cómo tiene que ser la vida en oposición a lo que es. Al mismo tiempo, rechazaría cualquier sugerencia —y sé que usted no la está haciendo— de que mis películas fueran de algún modo simplistas o maniqueas o propagandistas, no lo son.



Mike Leigh

¿Qué le interesa explorar sobre la clase media en su país, un tema que destaca en sus películas?

Viene de mis experiencias de vida. Menciono el hecho de que mi padre fue médico y practicaba en un área de obreros. Vivíamos arriba del consultorio. Yo crecí y fui a la escuela en la comunidad obrera y era uno de los pocos chicos de clase media en la zona. Entonces, desde muy joven tuve una mirada doble del mundo, la de la clase media y la de los obreros. No se puede hacer películas sobre la vida real, con gente real, en cualquier lugar y, ciertamente no en Inglaterra, sin tomar en cuenta la diferencia de clases. No creo que esto sea una prerrogativa de los ingleses. Las clases existen en todas partes puesto que hay gente que es poderosa y rica y otros que no lo son. Estamos teniendo esta conversación en México, así que todo está muy claro.

¿En su juventud comulgaba con las ideas socialistas?

Sí, crecí con ideas socialistas. Ideas que eran nuevas, importantes y radicales. A finales de los años cincuenta, en mi adolescencia, me sumé a las marchas en contra de la bomba atómica y todas esas cosas. Esta visión específica de la vida ha dado forma a todo mi trabajo, excepto que no hago películas que dejen al espectador con un simple y único mensaje sino con dilemas morales para reflexionar, ponderar, discutir; para que se enojen, para que sientan pena, para que se pregunten sobre lo que pudo haber sido. Y así es como la química de mis películas debería funcionar con la audiencia una vez que la gente sale del cine.

Secretos y mentiras, filmada en 1996, obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes. ¿Considera que esta película marcó un hito en su carrera?

Fue un parteaguas para mi carrera en el sentido de que ganó la Palma de Oro en Cannes y estuvo nominada para cinco Oscars. Pero desde el punto de vista artís-



tico, fue sólo la continuación de lo que había hecho antes. En todo caso, con cada película trato de hacer algo diferente. *Secretos y mentiras* fue totalmente distinto a *Naked*, mi película anterior, un filme duro y nada doméstico que sucedió a *La vida es dulce*, una película más ligera. Después de *Secretos y mentiras* y *Career Girls*, vino un filme muy distinto a los demás: *Topsy-Turvy*, que trata del teatro musical victoriano, así que podría decirse que éste fue un parteaguas. Es difícil hablar de esto porque hay que tomar en cuenta muchos factores.

¿Qué marca la diferencia en Topsy-Turvy, una película sobre la obra del libretista Gilbert y el compositor Sullivan?

Por un lado, quería hacer una película en la que giraba la cámara para vernos a nosotros, los que tomamos tan en serio el duro trabajo de crear arte y entretenimiento para el público. No es que quisiera hacer una película sobre cómo se hace el cine. Lo han hecho muy bien otros como François Truffaut. Además estaba muy interesado en el siglo XIX, en su cultura y creo que el trabajo de Gilbert y Sullivan es muy interesante en el contexto del teatro popular. Pensé que sería bueno entrar a ese mundo del que es raro que yo haga una película, mirar a estas personas como personas reales, haciendo un trabajo con todos los problemas que implica y traerlo a la vida.

Una de las características de su cine es que no recurre a un guión convencional. ¿Cómo procede para definir los diálogos?

La verdad, como todos lo saben, es que no escribo un guión y después lo filmo, como se hace a la manera convencional. Lo importante es que se entienda que

lo que filmamos está escrito de un modo muy preciso. Así que al final hay un guión puntual, excepto que no lo considero un guión sino un filme, porque un guión es sólo un artefacto incidental. En este momento estamos sosteniendo un diálogo dentro de un edificio que antes fueron planos en un pedazo de papel, pero nadie habla de los planos sino del edificio, entonces el guión no es tan relevante. Lo que hago es comenzar de una manera muy fluida a trabajar con los actores, a crear personajes. Hay ideas que rondan mi cabeza, investigamos cosas, improvisamos situaciones, creamos todo un mundo alrededor de la vida de las personas en un momento específico y gradualmente lo unimos a lo largo de los ensayos en las locaciones, escena por escena, secuencia por secuencia, para definirlo y más adelante filmarlo.

¿Les concede a los actores la libertad de crear sus propios diálogos?

Improvisan. Se trata de actores de carácter, no de actores que forman un comité de escritores. Cada uno crea un personaje individual conmigo, encarnando a ese personaje y, sí, proponen un diálogo, pero lo hacen en grupo, sugiriendo algunas cosas. Se va dando de una manera orgánica, surge de las situaciones mismas y de un modo verídico. Al final cuando ensayamos, discutimos el diálogo hasta que funciona, pero no es que yo después me siente en mi torre de marfil con una computadora, escriba el guión y regrese. Todo se define ensayando, momento por momento, construyendo los diálogos con precisión. La colaboración de los actores es muy importante.

¿Qué busca cuando elige a sus actores?

Tienen que ser actores inteligentes, sofisticados, actores de carácter, capaces de representar a personas reales, a las personas que van por la calle, no actores que estén motivados por el narcisismo, que sólo quieran verse bien en la pantalla. Es el tipo de actores que busco.

El Secreto de Vera Drake (2004) ha sido, hasta ahora, la película más exitosa de Leigh. Situada en Londres en los años cincuenta, trata sobre una mujer, Vera, entregada al cuidado de su familia y que, en secreto, ayuda a mujeres jóvenes con embarazos no deseados a provocarse abortos. La película, aclamada a nivel mundial por el espléndido tratamiento que logró Leigh ante un tema tan delicado, fue nominada al Oscar en la categoría de “Mejor director” y lo obtuvo en la de “Mejor guión original”.

¿Por qué se interesó en este tema al que se alude muy poco en el cine?

Es un tema fundamental en todo el mundo. Hicimos la película en 2003. En México hace muy poco que se

legalizó el aborto, por ejemplo, y no es el único país en el mundo. Desafortunadamente soy lo suficientemente viejo para recordar cuando el aborto era ilegal en Inglaterra, lo que sucedía cuando la gente lo necesitaba, cuando querían hacerlo para evitar embarazos no deseados, y ése fue el punto de partida para mí. Por mucho tiempo rondó en mi mente hacer una película sobre una mujer que practicaba abortos, antes de 1967, cuando se aprobó la ley del aborto. Y cuando la hicimos me quedó claro que era un tema de nivel internacional y que debía ser contado.

En ésta, como en la mayoría de sus películas, se aprecia un trabajo narrativo minucioso. ¿Qué es lo que más le interesa cuando cuenta una historia?

Por un lado, contar una historia de manera lógica y coherente. En medio de eso, lo importante es —y por esto trabajo con la improvisación y hago trazos e investigación mucho— que en todo momento debe sentirse que es real, no sentir que es sólo una película, no sentir que está escrita, no sentir que está destilada de una manera errática. Por supuesto tiene que destilarse, ser clara, pero cada momento debe tener un significado y alguna resonancia. Me gusta —y lo hago— usar ese lenguaje real, ordinario, desaliñado, fluido, con el que se conduce la gente, aunque se trate de una historia construida con todas las de la ley. También creo que es importante que no siempre se cuente una historia de manera obvia. Las cosas de hecho suceden y de pronto algo pasa que no permite que la historia se cuente por completo con crudeza, entonces te mueves hacia la siguiente idea sólo por la yuxtaposición de elementos o acciones aparentemente no relacionadas.

El escritor Mario Vargas Llosa planteaba que para lograr que una historia real fuera creíble, esa realidad debía maquillarse con una dosis de ficción. ¿Se podría aplicar esto a sus películas?

Absolutamente, no podría estar más de acuerdo. Uno de los grandes mitos acerca de lo que hago es que se toma por un trabajo documental. Por ejemplo, si nos detenemos en *El secreto de Vera Drake*, es increíble la reacción del público. Hubo cantidad de gente que preguntó: “¿Quién fue Vera Drake?”. Como si hubiera sido un caso real. A Vera Drake la inventamos, pero representa a miles de mujeres en todo el mundo. Es un personaje ficticio. En Inglaterra algunas personas nos escribieron diciendo: “Mi madre se llamaba Vera, practicaba abortos, aquí está su fotografía, se parece a la actriz, Imelda Staunton”. La gente estaba convencida. En fin, es cierto, sabe, reales como son, en mis películas también hay mucha fantasía. Espero —no debería ser yo quien lo dijera— que tengan lo que podría considerarse poesía. El lenguaje

es muy importante. Como escritor me importa mucho la precisión y el ritmo y los colores del lenguaje, de verdad es importante.

¿La literatura lo ha acompañado?

Sí, claro. Ahora bien, en el contexto en el que estamos hablando —porque no quisiera sentarme aquí a escupir nombres de escritores—, si revisa mi trabajo, definitivamente en mis primeros años estuve influido por Samuel Beckett y Harold Pinter.

La película más reciente, Un año más, aborda las relaciones fracasadas, la soledad, la muerte, en un entorno de tristeza y depresión. ¿Cuál fue el origen de este filme?

Alguien me lo preguntó en el Festival de Cine en Guadalajara y yo respondí: “Tengo sesenta y nueve años”. En buena medida, hacer cine tiene que ver con hacerse viejo. No quisiera describir a detalle la película, espero que la gente vaya a verla. Es una película en la que los personajes han llegado a los sesenta años, están inseguros, miran hacia atrás y no están satisfechos con su vida. Hay un hombre y una mujer ya en la madurez que no tienen relaciones. El personaje principal, Mary, protagonizado por Leslie Manville, es una de esas mujeres que tienen la maldición de haber sido muy atractivas. Se empeñó en mostrarse sexy ante los hombres, insistió en eso y ahora se enfrenta a un hoyo negro de desesperación y soledad mientras pierde su atractivo. Éste es un problema universal.

Usted ha sido un cineasta independiente con cuarenta años de una carrera muy exitosa. ¿Qué planes tiene para el futuro?

Por el momento estoy planeando una película y tratando de conseguir el dinero. Es el gran problema de los cineastas independientes en todas partes. La película que haré en los siguientes dos años es sobre Turner, el gran paisajista inglés. Es una figura muy importante en la historia del arte y un personaje muy interesante. Hasta ahí puedo ver ahora, pues tomará un buen tiempo, quizá nos lleve hasta el centenario de la Primera Guerra Mundial.

¿Cuál es el reto para un cineasta independiente?

Sin duda, hacer cine con verdadera independencia, sin interferencias, a la manera como realmente es la visión de un cineasta y de sus colegas. Cualquier intento de interferir hace que un proyecto se desvanezca. Para los jóvenes cineastas, mi mensaje es: nunca se comprometan, hagan lo que sientan que debe ser.

¿Sólo así se logra llegar al fondo de lo que se quiere decir?

Si hablamos de no ser independientes, si la implicación es Hollywood, mi respuesta es sí. **U**