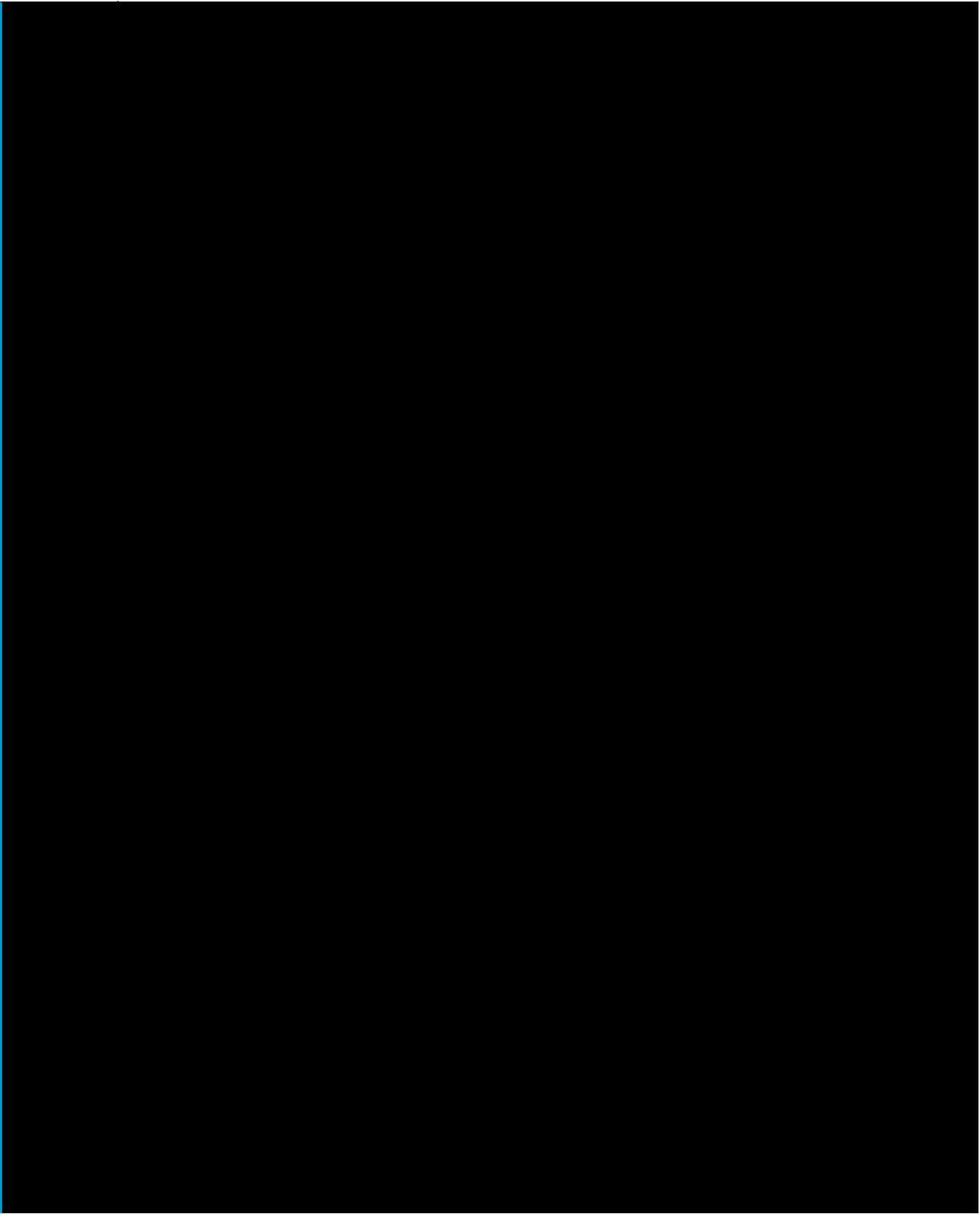


Guion,
adaptación
y nuevas
formas
de contar
historias
en el
cine

Ediciones Festival Internacional
de Cine de Morelia

2018



Guion, adaptación y nuevas formas de contar historias en el cine
Primera edición, 2018

ENSAYOS

Literatura y cine: juego de espejos. La época de oro
© Rafael Aviña

*Introspectivo, íntimo, personal, poético, crudo, audaz y realista: el cine de ficción
mexicano del siglo XXI, lejos de la literatura*
© Jean-Christophe Berjon

Adaptations Littéraires. Literatura, cine y yo
© Volker Schlöndorff

Carne y arena
© Daniela Michel

EDICIÓN

Blas Valdez, Sabina Torres

TOMA, TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN DE ENTREVISTAS

Blas Valdez, Sabina Torres

DISEÑO Y FORMACIÓN

Priscila Vanneuville

TRADUCCIÓN

Sebastien Blayac, Sabina Torres, Gonzalo Vélez

IMPRESIÓN

Imagen es Creación Impresa.

Ediciones Festival Internacional de Cine de Morelia, 2018

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA

Melchor Ocampo #35, Col. Centro, C.P. 58000, Morelia, Michoacán
Orizaba #101, int 101, Col. Roma Norte, C.P. 06700, CDMX
www.moreliafilmfest.com



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 3.0 No portada (cc by-nc-nd 3.0)

Guion, adaptación y nuevas formas de contar historias en el cine

Ediciones Festival Internacional
de Cine de Morelia

2018

Índice

10	Introducción
19	SOBRE ADAPTACIONES
20	Literatura y cine: juego de espejos. La época de oro RAFA AVIÑA
28	Sobre el arte de adaptar
34	Sobre el proceso de adaptar...
35	<i>Los adioses</i> Natalia Beristáin
38	<i>Almacenados</i> Jack Zagha
41	<i>Ana & Bruno</i> Daniel Emil
43	<i>Arráncame la vida</i> Roberto Sneider
45	<i>De la calle</i> Marina Stavenhagen
48	<i>La calle de la amargura</i> Paz Alicia Garcíadiego
50	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i> Paz Alicia Garcíadiego
54	<i>El crimen del padre Amaro</i> Carlos Carrera
56	<i>Desierto adentro</i> Laura Santullo
59	<i>Un embrujo</i> Carlos Carrera

61 *Entre Villa y una mujer desnuda*
Sabina Berman

63 *Frida*
Roberto Sneider

65 *Gloria*
Sabina Berman

72 *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*
Marina Stavenhagen

77 *Hasta el viento tiene miedo*
Gustavo Moheno

79 *El imperio de la fortuna*
Paz Alicia Garciadiego

81 *Jirón de niebla*
Gustavo Moheno

83 *Me estás matando Susana*
Roberto Sneider

86 *Monstruo de mil cabezas*
Laura Santullo

89 *Nahui Ollin*
Marina Stavenhagen

91 *Principio y fin*
Paz Alicia Garciadiego

94 *Profundo carmesí*
Paz Alicia Garciadiego

95 *Las razones del corazón*
Paz Alicia Garciadiego

97 *Traspatio*
Sabina Berman

101 *La zona*
Laura Santullo

106 ¿Por qué crees que en México las nuevas generaciones han dejado de adaptar literatura?

126 ¿Crees que un guion se puede considerar literatura, como obra literaria?

140 Existe la idea de que es muy difícil o costoso negociar los derechos de adaptación de una novela. ¿Es un mito?

146 Escritores hablando de cine...

159 SOBRE GUION

160 Introspectivo, íntimo, personal, poético, crudo, audaz y realista: el cine de ficción mexicano del siglo xxi, lejos de la literatura
JEAN-CHRISTOPHE BERJON

166 ¿Cómo es tu proceso de escribir un guion?

172 Acerca de...

173 *7:19*
Jorge Michel Grau

177 *Los bastardos*
Amat Escalante

180 *La caja vacía*
Claudia Sainte-Luce

183 *Eddie Reynolds y los Ángeles de Acero*
Gustavo Moheno

185 *Heli*
Amat Escalante

187 *KM 31, KM 31-2*
Rigoberto Castañeda

- 189 *La jaula de oro*
Diego Quemada
- 192 *La mujer de Benjamín*
Carlos Carrera
- 194 *Oveja negra*
Humberto Hinojosa
- 197 *El premio*
Paula Markovitch
- 199 *La región salvaje*
Amat Escalante
- 201 *Sangre*
Amat Escalante
- 203 *Somos lo que hay*
Jorge Michel Grau
- 206 *Sueño en otro idioma*
Ernesto Contreras
- 209 *Te prometo anarquía*
Julio Hernández Córdón
- 211 *Vete más lejos Alicia*
Elisa Miller
- 214 *Viaje redondo*
Marina Stavenhagen

217 MAESTROS INTERNACIONALES

- 218 *Adaptations Littéraires. Literatura, cine y yo*
VOLKER SCHLÖNDORFF

- 224 Entrevistas
- 225 LAURENT CANTET
- 229 PETER GREENAWAY
- 231 MICHEL HAZANAVICIUS
- 235 ADRIAN MOLINA
- 239 CRISTIAN MUNGIU
- 249 GREGORY NAVA
- 255 JOYCE CAROL OATES
- 258 MARK OSBORNE
- 260 LUIS OSPINA
- 263 PAWEL PAWLIKOWSKI
- 265 RICHARD PEÑA
- 269 BOB RAFELSON
- 272 PIERRE RISSIENT
- 273 MAHMOUD SABBAGH
- 277 BARBET SCHROEDER
- 281 BÉLA TARR
- 285 FERNANDO VALLEJO

- 290 Masterclass
GUILLERMO DEL TORO

- 302 Masterclass de ficción
STEPHEN FREARS, BARBET SCHROEDER,
LAURENT CANTET, WASH WESTMORELAND

311 NUEVAS FORMAS DE CONTAR HISTORIAS

- 312 *Carne y arena*
DANIELA MICHEL

- 314 *Deriva*
- 322 *#Mickey*

INT. CUARTO DE SABINA Y RON - CDMX - NOCHE

SABINA (25) se mueve en las sombras de su cuarto oscuro y pone *Twin Peaks* en el DVD. En cuanto escucha el sonido del intro, RON (44 años perro) aúlla emocionado, entra y se acuesta en la cama junto a Sabina. A lo lejos varios perros del edificio ladran su respuesta.

SABINA (V.O.)

Siempre que veo *Twin Peaks* pienso en el poema de Percey Shelley.

Recuerdo también ese capítulo de *Breaking Bad*, *Ozymandias*. Otro poema de Shelley.

Y también recuerdo *Kubla Khan* de Coleridge al principio de *Ciudadano Kane*.

A los guionistas les gustan los románticos.

Ron mira la televisión con interés. Sabina parece haber perdido el hilo de la historia, sin embargo, sigue pensando en Lynch.

SABINA (V.O.)

David Lynch escribió un libro sobre el papel que juega la meditación en su proceso creativo, en el que cuenta que imagina al cine como pinturas en movimiento.

Ron se rasca una oreja sin dejar de mirar la pantalla como si ésta fuera un cuadro colgado en un museo.

SABINA (V.O.)

Antes no me gustaban las películas de Lynch porque no entendía la historia.

"INTRODUCCIÓN"

Pero hay mucho más en el cine que solo la historia.
 En el cine de Lynch, la relación entre
 la pintura y el cine es evidente.
 ¿Es igual de evidente la relación
 entre la literatura y el cine?
 ¿Es el cine el equivalente visual de la novela?

Ron mira a Sabina como si ella hubiera pensando algo
 atroz.

SABINA (V.O.)
 (CORRIGIÉNDOSE)

No. Son medios diferentes.
 Cada uno tiene sus herramientas.
 La literatura trabaja con la imaginación,
 y el cine con la percepción sensorial.

Suena el timbre. Sabina no encuentra el control del
 DVD, porque le ha servido de hueso a Ron durante los
 últimos días. Abre la puerta y es el perro del vecino
 de arriba. Un dálmata que entra como Pedro por su casa
 hasta acostarse con Ron frente al televisor.

SABINA (V.O.)

¿Y las adaptaciones cinematográficas?
 En el proceso de adaptación
 de una novela a una película,
 la información debe ser recodificada
 y reestructurada a un medio distinto.
 Las palabras y las imágenes mentales
 se traducen a imágenes visuales y sonidos.

Ron y el dálmata ponen más atención a *Twin Peaks* que a
 Sabina, que sigue inmersa en sus elucubraciones.

SABINA (V.O.)

Una traducción no debe serle "fiel" al original,
 porque las circunstancias en las que se escribe

un texto suelen ser muy distintas
 a aquellas en las que se leerá después.
Othello, por ejemplo.
Othello se ha traducido a miles de idiomas
 y también se ha adaptado al cine.
 Hay una película de basquetbolistas basada en *Othello*.
 Y esa es una manera (entre muchísimas otras)
 de garantizar que Shakespeare siga
 estando entre nosotros 500 años
 después de su muerte.
 La adaptación funciona igual que la traducción.
 Un texto debe repensarse,
 reinterpretarse y reconfigurarse para sobrevivir.
 El Marqués de Sade escribió
Los 120 días de Sodoma en 1785
 desde una celda en la Bastille.
 Pasolini adaptó la novela
 no solo de un medio a otro,
 sino de una época, un lugar, a otros distintos,
 resignificando el libro de Sade al situar
 la trama en el contexto de la ocupación nazi.
 Y funcionó: resignificó la obra sin dejar
 de remitirnos inmediatamente al Marqués de Sade.

De nuevo suena el timbre. Al abrir la puerta,
 Sabina ahora se encuentra con el chihuahua de la vecina
 de abajo. Sospechando que no será la última vez que
 llamarán a su puerta esa noche, la deja abierta.

SABINA (V.O.)

Así como la "fidelidad" es un
 concepto inválido en la traducción,
 lo es de la misma manera
 en la adaptación cinematográfica.
 Una película toma de una novela
 lo que es indispensable,
 y lo demás lo reimagina de acuerdo
 con las características propias

del medio audiovisual.
Además, el término "fidelidad" lleva implícita la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine.

Ron, el dálmata y el chihuahua se acurrucan junto a Sabina hiptonizados por *Twin Peaks*.

SABINA (V.O.)

¿Cuántas veces he escuchado "la película está bien, pero es mejor el libro"? Por otro lado, pienso en algunos ejemplos en los que eso no es cierto. La mayoría de las adaptaciones que hizo Hitchcock son muchísimo mejores que el texto de base. Sucede en *Psicosis*, *Los pájaros*, y *La ventana indiscreta*. *El resplandor* (y varias películas basadas en novelas de Stephen King). En esos casos, el texto reinterpreta es considerablemente mejor que el de origen. No es que el libro sea mejor que una película. Tendemos a considerar al cine como una simplificación de la literatura. Pero no es así. Toda lectura de un texto es una interpretación, y cada adaptación cinematográfica lo es también. Hay muchas maneras en que los textos fílmicos o literarios se relacionan entre sí. Genette y todo eso. Y ningún medio es más o menos complicado que otro. Solo son distintos, tienen herramientas diferentes. La complejidad del cine suele

pasarse por alto cuando las formas narrativas son muy convencionales. No es el caso de Lynch, por supuesto.

Ron se distrae un momento de la pantalla y se concentra en la brisa con olor a flores que entra por la ventana.

SABINA (V.O.)

Yo no podría escribir en un guion que mi perro huele las flores en el viento. Puedo escribir "el perro olfatea" y al filmar el guion alguien entrenaría a un perro para olfatear, pero a nadie le importaría qué huele el perro si el objeto en cuestión no es esencial para la trama. El guion es una herramienta técnica, un medio y no un fin. El guion no es una obra literaria. Y sin embargo lo estoy haciendo.

Ron olisquea las flores y piensa...

RON (V.O.)

(INTERRUMPIÉNDOLA)

El guion cinematográfico puede no tener un formato demasiado estricto. Mientras más convenciones se rompan, mejor.

Ron se pone de pie y sale de la habitación.

SABINA (V.O.)

Entonces sí se puede escribir en un guion lo que alguien huele, piensa y siente. Y la persona que lo lea lo sentiría,

y un actor podría interpretarlo.
Y podríamos leer los guiones
como obras literarias
y así darle más visibilidad a tantos guionistas
que a veces viven a la sombra de
las y los directores.
Y resaltaríamos la relación
entre la literatura y el cine.

Ron regresa a la habitación acompañado de una pastor
alemán (del edificio vecino).

RON

O podríamos hacer más adaptaciones.

SABINA

¿No hay ya suficientes adaptaciones cinematográficas?
Casi cada *best seller* tiene una película.

Ron, el dalmata, el chihuahua y la pastor alemán se
amontonan frente al televisor.

RON

En el resto del mundo puede ser.
Pero no en México.

SABINA

¿A qué crees que se deba?

Ron ya no responde, su sonriente mirada perdida en la
pantalla.

Literatura y cine: juego de espejos. La época de oro

RAFAEL AVIÑA

Cine y la literatura representan un juego de espejos. Son *Alicia en el País de las Maravillas* y *La dama de Shanghai*. Se retan. Miden sus fuerzas. Se complementan. Definen sus posiciones. Se provocan y se adulan de manera mutua. Su tácita complicidad se asemeja a un amasiato amargo y dulce y en la mayoría de las veces, doloroso. Un extraño incesto entre dos artes, separadas por el tiempo y el espacio y unidas paradójicamente por estos mismos elementos.

La literatura suele ser una disciplina solitaria y silenciosa y en cambio, el cine, es un trabajo de equipo, cuyo bullicio puede ser incontenible. Ahí, el guionista es tan solo un peón más en un arte colectivo, en el que confluyen cientos de ideas, e imposiciones comerciales y sobre todo, un filtro esencial: el público. Así, la falta de fidelidad en una película a partir de una novela célebre, suele defraudar al espectador, sin embargo la ventaja y a su vez, la desventaja del cine, radica justamente en transmutar esa historia.

Por lo general, las libertades literarias suelen condicionar la independencia creadora de un cineasta más aún cuando se somete no tanto al texto, sino a la figura intocable del creador literario. El verdadero y solitario éxito de un guionista, sería mantener el espíritu original de una obra literaria en su paso a la pantalla sin traicionarla, pero sí enriqueciéndola. Y a su vez, crear equivalentes visuales en las alegorías literarias. Un asunto difícil e incomprendido. Lo curioso, es que una importante cantidad de escritores celebres han sucumbido ante la fascinación por la pantalla y viceversa. Ejemplos: William Faulkner, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ray Bradbury, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Jean Paul Sartre, Marguerite Duras, Truman Capote, Harper Lee, Susan E. Hinton, Roald Dahl, Cormac McCarthy, Charles Bukowski, James Ellroy, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Mario Benedetti y varios más.

Por otra parte, en la historia de nuestro cine particularmente en su etapa más dichosa, aquella en la que emergerían varios de los géneros, temas y corrientes que aún hoy se reciclan y actualizan, una variada camada de escritores y argumentistas tuvo la oportunidad de experimentar con la imagen cinematográfica como una variante estilística de su labor con la pluma y el papel. De esta manera, escritores de enorme reputación como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Juan de la Cabada, Luis Spota, Juan Rulfo, Ricardo Garibay, Jorge Ibargüengoitia, Rodolfo Usigli, Luis G. Basurto, Vicente Leñero, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Josefina Vicens, Elena Garro, Inés Arredondo, entre muchos otros y otras no solo fueron adaptados a la pantalla grande, sino que ellos mismos imaginaron tramas para cine y se probaron como guionistas.

Roberto Gavaldón, destaca por varios y notables filmes de ambiente rural con protagonistas de alto calibre como: *El rebozo de Soledad* (1952) con Carlos López Moctezuma, Arturo de Córdova, Stella Inda y Pedro Armendáriz, a partir de la novela de Javier López Ferrer, adaptada por él mismo, Revueltas y la propia Stella Inda. O *Rosaura Castro* (1950) con Armendáriz como el temido cacique pueblerino homónimo, según un argumento de Revueltas, Robert O'Quigley y el director y con ellas: *Macario* (1959), inspirado en un relato de B. Traven con Ignacio López Tarso como el hombre que se enfrenta a la Muerte y recibe el don de la curación y *El gallo de oro* (1964), con el mismo López Tarso como humilde gallero con un argumento de Juan Rulfo adaptado por Carlos Fuentes y García Márquez.

No obstante, resultan más intrigantes sus relatos de erotismo y crimen de clara inspiración *noir* como *La diosa arrodillada* (1947) con María Félix y Arturo de Córdova adaptada entre otros por Edmundo Báez y Revueltas, o *Días de otoño* (1962) con una hermosa Pina Pellicer como la imagen viva de la soledad y el desamparo, según el relato de B. Traven *Frustración* con guion de Emilio Carballido y Julio Alejandro. O *La otra* (1946) relato criminal sobre una pareja de hermanas: una buena y otra malvada, protagonizada por Dolores del Río en un doble papel sumergida en una opresiva atmósfera visual a cargo de Alex Phillips según un relato de Rian James.

A partir de *La otra*, la habilidad de José Revueltas, dueño de un amplio conocimiento de clásicos literarios policiales y una aguda percepción de la realidad, a lo que se sumaba un combativo toque marxista-socialista —habrá que recordar, que además de sus ensayos políticos y culturales, Revueltas escribió sobre casos de nota roja en la prensa diaria, por ejemplo—, dieron como resultado una obra atractiva e intrigante a partir de ésta, la primera de una larga lista de colaboraciones con Gavaldón a la que seguirían: *A la sombra del puente* (1946), cuyo mensaje socialista resulta insólito, según una obra teatral de Maxwell Anderson que adaptarían Revueltas y Salvador Novo ambientada en el Puente de Nonoalco. Y otros títulos como: *La casa chica*, *Deseada*, *En la palma de tu mano*, *La noche avanza*, *Las tres perfectas casadas*, *Sombra verde* y *La escondida*.

Por su parte, un novelista prolífico, periodista porfiado, obsesivo y lúcido, gran entrevistador y hábil guionista y argumentista fílmico, conocedor de los resortes del género y las tramas detectivescas, fue Luis Spota, quien escribió el argumento con el que José Revueltas y Gavaldón, armarían el guion de *En la palma de tu mano* (1950), notable policiaco que retomaba el asunto de la pareja de

amantes sanguinarios en la línea de *El cartero llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) o *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944).

Resulta interesante ese cruce de caminos entre Spota y Revueltas. El primero, ofrece una enorme gama de la frivolidad de las mujeres de *mundo* y ese universo de las clases pudientes y adineradas: el salón de belleza con mozos adolescentes vestidos como botones de hotel, los desayunos en el Hotel Del Prado con el imponente mural de Diego Rivera: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* con vista a Avenida Juárez y a la Alameda Central, la Taberna del Greco o el Hotel Regis, los elegantes vestidos de noche de *Ada Romano* o su *chalet* en el bosque. Y a su vez, Revueltas propone una serie de personajes populares de esos ambientes de pobreza y sobrevivencia de la Ciudad de México: el niño billetero que encarna el infaltable José Luis Moreno, el merolico de los pajaritos adivinadores interpretado por el gran Pascual García Peña y sobre todo, la extraordinaria Enriqueta Reza, la otra viuda que atiende el puesto de revistas y periódicos que no sabe leer y cuyas cartas de su hijo que se ha ido de bracero se las lee el *Profesor Karín* que encarna Arturo de Córdova.

A los temas típicos de Spota: la opresión social, el desencanto, la ambición, el crimen, las pulsiones sexuales, se suma un suspenso narrativo brillantemente orquestado por los adaptadores Gavaldón, Revueltas y Jesús Cárdenas en *La noche avanza* (1951), que se desarrolla en los bajos mundos de las apuestas clandestinas en el Frontón México, con Pedro Armendáriz como *pelotari* desalmado y misógino que se atreve a desafiar al *gansterismo* deportivo, aunque su destino trazado por la soberbia le tiene reservada una sorpresa dramática en este excepcional relato *noir*.

Luis Spota, también fue argumentista de delirantes relatos de paranoia hormonal como: *Hipócrita* (1949) de Miguel Morayta con Leticia Palma y Antonio Badú, llamado aquí: *Pepe El Suave* fanático de la higiene, la leche, los dulces y el *Selecciones del Reader's Digest* y de la fascinante *El hombre de papel* de Ismael Rodríguez con López Tarso como un pepenador mudo que se encuentra un billete de diez mil pesos. Spota, un hombre con espíritu detectivesco, capaz de descubrir intrincados misterios sin resolver como lo fue el asunto B. Traven y por supuesto, un seguidor de un género periodístico menospreciado, pero emocionalmente apasionante, como lo es la nota roja, extrajo de ésta, sus apuntes oscuros y sus verdades a medias que destilan sangre, horror, miedo y secreciones como ocurre en *Donde el círculo termina* (1955) de Alfredo B. Crevenna adaptada por José Revueltas, a partir de argumentos de Spota.

Del cine a la literatura solo hay un paso y viceversa. Media entre ambos, la metáfora y la austeridad narrativa, así como la descripción emocional, de acciones y de situaciones. A más de sesenta años de la publicación de *Pedro Páramo*, la figura de Juan Rulfo crece y se torna más enigmática e indescifrable, como ocurre con su difícil y compleja adaptación a las imágenes fílmicas. Su escueta obra, cuyos méritos se localizan en la intensidad de su prosa y sus atmósferas, alcanzó la hechura de guiones y una afición a la fotografía donde dejó testimonio de su talento a partir de áridos paisajes emocionales y de fantasmas cotidianos que habitan en sus relatos.

Los indígenas, el espacio rural, las fiestas y manifestaciones religiosas y la soledad como telón de fondo, están presentes en su trabajo con la luz, la pluma y la máquina de guionista: visiones inexpugnables para infinidad de cineastas que se vieron tocados por su obra y sus misterios. En 1955, a tan solo dos años después de la publicación de *El llano en llamas*, se lleva a cabo la primera adaptación de su obra: *Talpa* dirigida por Alfredo B. Crevenna, sobre una mujer que manipula las pasiones de dos hermanos.

Como contraste a ésta, surge un corto experimental que exponía las lacras de la explotación campesina y el cacicazgo a través de fantasmales metáforas visuales. *El despojo* (1958-1960) de Antonio Reynoso aprovecha los espacios y la aridez del valle del Mezquital misma que Rulfo iba imaginando sobre la marcha e improvisando los diálogos de los personajes interpretados por actores no profesionales.

En 1962, *El Indio* se trasladó a Guatemala para filmar *Paloma herida*, historia violenta y fatalista a partir de un argumento suyo adaptado por Rulfo. *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac trasladaba a la pantalla, los cuentos de Rulfo: *Anacleto Morones* y *El día del derrumbe*, en una historia que cambiaba la actitud trágica de los personajes *rulfianos* por un placer gozoso y bucólico. En *La fórmula secreta* (1964), obra atípica y perturbadora triunfadora del Primer Concurso de Cine Experimental, sus imágenes rurales y urbanas, como aquella del charro a caballo que persigue y laza a un burócrata por las calles del Centro Histórico, o esa frenética cámara que da vueltas en círculo en medio de la plancha del Zócalo capitalino, parte de un texto escrito por Juan Rulfo, al igual que la citada *El gallo de oro* que tendría una nueva versión amarga en *El imperio de la fortuna* (1986) con Ernesto Gómez Cruz y Blanca Guerra.

El punto de vista fantasmagórico con caciques demoniacos se asoma en las versiones de *Pedro Páramo* (1966) de Carlos Velo con John Gavin y *Pedro Páramo*,

el hombre de la media luna de José Bolaños en 1976, con Manuel Ojeda como el protagonista. Ambas historias, ubicadas en el pueblo de Cómala, habitado por 25 querencias y fantasmas, son prueba fehaciente de lo inaccesible de la literatura de Rulfo para el cine nacional.

En *¿No oyes ladrar los perros?* (1974) inspirada en el relato homónimo de Rulfo, el documentalista francés François Reichenbach, construye el relato de un México exotista y de exportación, pero descubre al mismo tiempo una provincia insólita y anómala y una Ciudad de México caótica e insensible. La inquietante visión de otra provincia mexicana ligada a Rulfo se localiza en la austera *Los confines* (1987) de Mitl Valdez y Roberto Rochin concretó *Purgatorio* (2008) inspirado en tres relatos de Rulfo, realizados previamente como medimetrajes: *Un pedazo de noche* (1995), *Paso del Norte* (2002) y *Después de la muerte* (2005).

Por último, como suerte de epílogo *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (2000) de Juan Carlos Rulfo –hijo de Juan Rulfo–, rastrean en la biografía emocional del autor de *Pedro Páramo*, en un curioso retrato de familia y un intento por descubrir el universo mágico, fatalista e impenetrable de uno de los mayores escritores de nuestro país.

ELLAS: ELENA, JOSEFINA, INÉS

Josefina Vicens *La Peque*, se consagró con un par de novelas: *El libro vacío* (1958) –Premio Xavier Villaurrutia, con el que derrotó a Carlos Fuentes con *La región más transparente*– y *Los años falsos* (1982). Usaba el cabello corto, fumaba y se vestía como hombre y bebía tequila con Juan Rulfo, uno de sus mejores amigos. Entre sus trabajos para el cine se encuentra los guiones de: *Las señoritas Vivanco* que co-escribió con Elena Garro y Juan de la Cabada, *El proceso de las señoritas Vivanco*, *La rival*, *Pensión de artistas*, *Amor se dice cantando*, *La sombra del otro*, *Las mil y una noches* o *Los problemas de mamá*, así como: *Los perros de Dios* y *Renuncia por motivos de salud* con los que obtuvo el Ariel a Mejor Guion en la etapa del cine echeverrista, que co-escribió con Fernanda Villeli y dirigió Rafael Baledón, sobre la corrupción y las reglas no escritas de la política mexicana.

Por su parte, Elena Garro, dramaturga, novelista, periodista y guionista que apareció como actriz en el corto *Humanidad* (1933) de Adolfo Best Maugard, padeció la guerra cristera siendo una niña y dejó trunca su carrera de Literatura y Teatro en la UNAM por casarse con el joven escritor Octavio Paz en 1937, obtu-

vo el Premio Xavier Villaurrutia en 1963 por su novela *Los recuerdos del porvenir*, ambientada durante la *crisiada* y adaptada por Arturo Ripstein y Julio Alejandro en 1968.

Garro ingresó al cine cuando conoció al director Julio Bracho, incluso colaboró, según su hija Helena, en varios de sus guiones sin crédito como en *Historia de un gran amor* (1942) con Jorge Negrete y Gloria Marín. Escribió el guión de *Solo de noche vienes* (1965) de Sergio Véjar con Elsa Aguirre y Julio Alemán a partir de un argumento suyo, como sucede en el cortometraje *Perfecto Luna* de Archibaldo Burns, quien adaptó su cuento *El árbol* en la inquietante cinta del 2º Concurso de Cine Experimental *Juego de mentiras* (1967), retitulada torpemente *La venganza de la criada*. Más tarde, Salomón Laiter llevaría al cine otro argumento suyo para *Las puertas del paraíso* (1970), relato urbano y rural sobre la droga, las relaciones amorosas y el tema de la huida y el viaje y finalmente, la actriz Pilar Pellicer realizaría el corto *¿Qué hora es?* (1995) inspirado en un cuento de Garro.

Entre los episodios que incluían el filme colectivo *Amor, amor, amor* (1965) ganador del tercer lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental se encontraba *La Sunamita* dirigida por Héctor Mendoza, inspirado en un cuento de Inés Arredondo a quien los escritores de su generación Juan García Ponce y Huberto Batis adoraban y centrado en una joven obligada a acceder a los toqueteos de un anciano desahuciado (Victorio Blanco) que parecía revitalizarse al casarse con ella (la atractiva Claudia Millán, ganadora como Actriz Revelación).

A partir de otro relato de Inés Arredondo, adaptado por ella, Juan García Ponce y el propio realizador Juan Guerrero, *Mariana* (1967) relataba una historia de imposibilidad amorosa y de fragilidad emocional protagonizada por una bella y muy sensible Pixie Hopkins y narrada a través de un *flashback* que inicia con el sepelio de *Mariana*. Siendo una adolescente en un colegio de monjas, escapa con su novio (Julio Alemán), provocando la ira de la Madre Superiora y de su progenitor que la envía de su natal Culiacán a Suiza, donde radicará por largos diez años. El sexo es el motor principal que lo une con aquel y solo crea conflicto la tendencia de *Mariana* a ensimismarse con la naturaleza, para terminar asesinada en un siniestro hotelucho, en una de las historias fílmicas más intrigantes de nuestro cine. Por último, el corto del CCC concursante en el FICM 7, *Estío* (2009) de Mariana Musalem adaptaba el cuento homónimo de Arredondo.

De Rafael Muñoz y su novela *Vámonos con Pancho Villa* dirigida por Fernando de Fuentes o Martín Luis Guzmán y su *Sombra del caudillo* de Julio Bracho a *Me estás matando Susana* de Roberto Sneider a partir de la novela de José Agustín *Ciudades desiertas*, pasando por *Tajimara* según el relato de Juan García Pon-

ce y *El complot mongol* de Rafael Bernal adaptados por Antonio Eceiza en 1977 y por Sebastián del Amo en 2018 a los traslados de la obra de José de la Colina: *La 27* *lucha con la pantera*, *Nafragio*, *El corazón de la noche* o los guiones de José Emilio Pacheco: *El viento distante*, *El Santo Oficio*, *El castillo de la pureza*, *Los cachorros* o *Mariana Mariana*, cine y literatura seguirán retándose, retroalimentándose y magnificando.

“Sobre el arte de adaptar”

FICM

Has adaptado a autores como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Flaubert. ¿De qué manera influye el estilo del autor...?

29

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

En nada. En nada. La primera cosa, vamos aquí, y probablemente avance en 80% de tus preguntas. Uno elige adaptar por muy extrañas razones, yo he hecho la mitad, menos de la mitad de mis trabajos son adaptaciones, pero he hecho muchas adaptaciones, a todas ellas he llegado de manera distinta. En un solo caso porque la novela me fascinó, que es *Principio y fin*, de Naguib Mahfuz, y yo dije “yo tengo que poner ese final”. En otras, en la de García Márquez, porque García Márquez lo pidió, y el productor nuestro en ese momento también quería hacerla. En otras más, en *La mujer del puerto*, era una diatriba contra *La mujer del puerto*, película filmada en 1937, es un cuentito de Baudelaire que es una secuencia, no da para una película. En *Las razones del corazón*, que es Flaubert, es porque el personaje de Emma Bovary me cae gordísimo, y quería yo escribir una Emma Bovary que a mí no me cayera tan gorda. Todo llega por distintas razones. ¿Cómo las eliges? Pues depende del momento y de distintas razones. El día de *La mujer del puerto* platicábamos con Emilio García Riera, el crítico e historiador de cine mexicano más importante, y hablábamos de cómo el cine mexicano inventaba un México que no existía. Por ejemplo, *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, con unas putas con guantes de seda y pitillos largos, entonces vamos a hacer una puta pobre, vamos a hacerlo paupérrimo, miserable, y lo hicimos, pero son distintas las razones... En el caso de Rulfo, yo la hice porque Ripstein la quería hacer, yo no era la mujer de Rulfo, yo prácticamente no lo conocía, y él me llamó. Entonces digo, el arco de razones es distintísimo.

FICM

¿Te parece que adaptar es resignificar o reinterpretar una obra?

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

Por supuesto. La única lealtad del guionista es con la película. La única. Si para eso tienes que respetar la novela o cambiarla, total...

ni siquiera es traicionarla, estás haciendo otra obra que tiene otro lenguaje. Y si quieres que sea buena, tienes que entender que ese otro lenguaje exige cambios. No solo permite cambios, los exige. Entonces sí, por supuesto, no se reinterpreta, se recrea, que es mucho más global. Porque estás haciendo, yo pienso que el cine es arte, estás haciendo otro arte, un arte que tiene sus reglas, su importancia y su dimensión igual que la literatura.

FICM

Cuando llevas a cabo una adaptación, ¿qué herramientas te promete el guion para trasladar al cine que no te ofrece la literatura?

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

La posibilidad de ver las acciones. Es que son distintos lenguajes, no es que me ofrezca más posibilidades, es que son distintas. Me quita los pensamientos de los personajes, por decir un ejemplo. Me quita la belleza de las palabras. Me quita la posibilidad de un tiempo más largo, no solo de extensión de la novela, sino de la duración del tiempo que sucede en la novela. *Guerra y paz*, que son 25 años, por ejemplo... ese tiempo, en el cine son varios episodios. El cine... tiene la imagen, tiene la acción directa y tiene la música. Y la ambientación, que es el equivalente a la descripción en la literatura. Cuando yo describo a un personaje... en el cine tengo, son probablemente menos poderosas, pero tengo otras armas para ajustarlo. Tengo el arte, la escenografía, la luz, la iluminación, los movimientos... son distintos instrumentos. Y los diálogos, que no todas las novelas abundan en diálogos. Algunas están muy dialogadas, otras tienen unas cuantas frasecillas aquí y allá. ¿no? Tú los inventas todos, los personajes van a hablar, los míos, por lo menos.

CORTE A:

FICM

¿Te imaginas la vida de los personajes de tu adaptación fuera de la novela?

ROBERTO SNEIDER

Siempre. Es uno de los grandes retos de adaptar, porque a veces la estructura de la novela no funciona bien para una película, y casi siempre hay escenas o partes de escenas que son necesarias para la película y que no están escritas por el autor. De alguna manera, cuando uno escribe una cosa original, tú creas ese mundo y lo creas como tú piensas y todo se vale un poco, dentro de las reglas que tú mismo inventas. Y en la adaptación tienes que llegar a conocer esos personajes y ese mundo muy bien, imaginártelos mucho más allá de la página para poder crear esas situaciones, esos personajes, y algo donde eso queda muy claro es al momento de escribir diálogo. Tú tienes que conocer cómo hablan esos personajes, qué lenguaje usan, qué ritmo tienen, entonces siempre es muy importante conocer muy bien la obra e imaginarla más allá de los límites de lo que está escrito en la novela.

FICM

Has comentado que tu metodología para adaptar una novela al cine consiste, primero, en escribir lo que recuerdas de la novela para hacer el argumento, y luego escribes los diálogos si te acuerdas de alguno. Luego te sientas con el material literario a copiar los diálogos que te gustan literalmente y a escribir las escenas. Y luego lo filtras todo, y con eso escribes el guion. ¿Te imaginas escribiendo una obra literaria a partir de una película? ¿Crees que seguirías el mismo procedimiento?

ROBERTO SNEIDER

Creo que sí se podría, sería algo interesante hacerlo al revés. Pero creo que son lenguajes distintos. Yo en este momento personalmente no me siento con la capacidad de escribir una obra literaria. Porque no siento que domine el lenguaje de la manera en que un literato lo hace, o no estoy seguro, no lo he intentado. No tendría personalmente esa tentación, pero creo que definitivamente se puede hacer. Y que sería interesante, porque es cierto que las películas a veces crean situaciones, argumentos, personajes que son increíbles, y que hay cosas que la literatura podría explorar de esos mundos y de esos personajes que son más

de la literatura que del cine, entonces no veo por qué no...
Aparte de tener puntos de vista y objetivos distintos a los del cine.
Explorar la subjetividad... Muchísimo más que el cine. Porque el
cine tiene esta cosa forzosa de ser visual y auditiva, que solo es una
parte de la experiencia humana, y yo creo que la literatura no
tiene esa limitación. El cine se crea a través de luz y sonido.
Y claro, hay toda una parte que la imaginación completa, pero la
literatura va más allá, porque a través del lenguaje describe
y fomenta una imaginación más completa.

CORTE A:

CARLOS CARRERA

Yo sí pongo primero el libro, y luego el cine. Y que me perdone
Kubrick, y que me perdonen todos los grandes, pero sí, la riqueza
de la literatura es diferente en el cine. En la literatura sí se apela
más a la imaginación del lector y a la interacción en la creación
de nuevos mundos. Y en el cine, la realidad contundente de la
película sí te puede inspirar para hacer reflexiones, o cosas, o te
puede aportar mucho, pero no tanto como el libro. No es el mismo
tipo de ejercicio mental, ni de imaginación, ni de evocación de
experiencias, ni de aprendizaje. Pero me gusta mucho hacer cine,
porque yo lo leo, me lo imagino, y luego lo expongo y lo comparto.
Pero yo creo que el cine es un arte muy abierto, y todavía no existe
una sola manera de hacer cine, y cada vez hay más maneras
distintas de contar historias, y cada vez la división entre géneros es
menor. De repente te puedes encontrar una animación que es
documental-ficción y pues, de la misma manera, a partir de una
obra literaria se puede crear una cinematográfica magnífica,
histórica. Como muchas de las obras de Buñuel, por ejemplo,
que a partir de novelas menores hacía grandes películas.
Y también películas originales, y películas sin guion, películas
experimento, a partir de ensayos con actores que van
construyendo dramáticamente la obra cinematográfica. Hay
muchas formas de hacer guiones.

CORTE A:

INT. OFICINA FICM - COLONIA ROMA - DÍA

FICM

¿De dónde surge la idea de filmar
la historia sobre Rosario Castellanos?

NATALIA BERISTÁIN

Me topé con toda la correspondencia que
Rosario le escribió a Ricardo Guerra
en sus casi 18 años de relación.
Es un libro que de hecho editaron
el hijo y Ricardo Guerra
una vez ya muerta Rosario.
Y me lo topé por casualidad.
Había leído a Rosario en la prepa,
como de cajón, pero realmente no es que fuera
una escritora a la cual siguiera,
y me encontré con estas cartas
y de pronto la imagen...
Digo, aunque no siguiera a Rosario,
pues sí sabes que es un icono de la escritura
y el feminismo latinoamericano,
y que fue embajadora.
En fin, como que hay toda una
especie de mito alrededor de ella,
que cuando leí esas cartas
no me empataba la imagen.
Era como: ¿Cómo?, esta mujer es como yo.
O sea, es un desastre,
y es súper falible.

SOBRE EL PROCESO DE ADAPTAR...

Yo ya sabía que quería hacer una historia
sobre una pareja en la intimidad de su casa
y los desastres que ahí ocurren,
y de pronto me topé con estas cartas
y eso echó a andar,
el buscar hacer una historia
con un icono como Rosario.
Después, pues ya leí todo lo que pude de ella,
que además tenía una obra vastísima,
y me enamoré profundamente de sus palabras.

CORTE A:

NATALIA BERISTÁIN

Me importaba mucho alejarnos de la biopic.
Digo, así vendimos el proyecto,
así levantamos el dinero.
Una cosa es la mercadotecnia del asunto,
pero no me interesaba hacer un nace,
crece, se desarrolla y muere.
Me interesaba más entender lo que había detrás
de la imagen de estampita, de monografía.
Porque me parece que ahí
es donde uno puede conectar
y entender más la obra de
una mujer tan brillante como ella.
Entonces pues eso, partiendo de que
nos queríamos alejar de ese formato
y hacerlo lo más cercano, humano posible.
Por otro lado, representa el riesgo
de que es una figura, que es raro.
La gente te dice "Rosario Castellanos",
y como que todo el mundo cree que la conoce,
pero realmente pocos la hemos leído.
Además, es una figura con la que
te vas a meter, pero en realidad
la gente no sabe mucho de ella.

Entonces tiene como un imaginario raro.
Y pues sí, como que al final es mi versión
de Rosario y de Ricardo,
absolutamente ficcionada.
Truman Capote hablaba de los "factions".
Cuando escribió *A sangre fría*
hizo todas estas entrevistas
con los cuates que perpetraron el asesinato,
y después lo ficcionó,
y entonces él hablaba de
"pues sí, tuve entrevistas
con la gente que estuvo ahí,
que lo vivió en carne propia",
pero pues al final todo es como...
miras a lo que a ti te interesa
contar a partir de esto.
Y sí, creo que el término "faction"
como que nunca he encontrado
una traducción que encaje,
pero es eso, tomamos hechos
de la vida de Rosario,
nos inspiramos muchísimo en su obra,
que, si bien no es
autobiográfica como tal, con las reglas,
es una radiografía perfecta.
Casi casi puedes ver sus nervios
ahí en su poesía.
Creo que sin duda nos encontraremos
con gente que sienta que no
le estamos haciendo justicia,
o que pudimos habernos extendido
en hablar mucho más de su obra,
y de sus logros y demás, pero bueno,
pues al final esta es la peli
que decidimos que queríamos hacer.

CORTE A:

TÍTULO:
"ALMACENADOS" (2015)

CORTE A

INT./EXT. RESTAURANTE - LA CONDESA - TARDE

JACK ZAGHA

Leí la obra. Me la mandaron.
Y la razón porque me la mandaron
fue porque la primera película que hice,
Adiós mundo cruel,
era una película que tenía
muchísimos personajes,
y muchísimas locaciones,
y que había animales,
un perro y un gato, un león.
Y platicando con una amiga, le dije:
"Tengo muchas ganas de hacer
una película que toda pase en un lugar,
dos personajes. O sea,
de esas en la que en verdad
puedes adentrarte en el trabajo de los actores.
No te vas a distraer."
Pasó el tiempo y me mandó esta obra de teatro.
Y la terminé de leer
y se me hizo increíble.
Se me hizo, yo creo,
sigo diciendo, que es de las historias
más sencillas que conozco
y más profundas.

CORTE A

JACK ZAGHA

Creo que no todas las historias
son para adaptarse al cine.
Lo que me gustaba mucho de *Almacenados*,
es que, por la naturaleza de la historia,
todo pasa en un lugar.
Entonces a la hora de hacerla cine,
la primera pregunta era,
pues ahorita podemos igual
salirnos adonde queramos,
podemos platicar la historia
de los personajes en sus casas.
Y, al principio hicimos,
como que nos llamaba la atención,
e hicimos algunas pruebitas,
pero rápido nos dimos cuenta
de que hubiera sido un error,
que lo bonito de la historia
era que todo pasaba en un lugar
y no había que tenerle miedo a eso.
¿Qué te da el cine que no te da el teatro?
Creo que el cine era la mejor manera
de contar esta historia,
que en el teatro no dejás de sentirse
siempre que estás en otro espacio,
que no es una bodega de verdad,
que no está vacía, porque estás con gente,
que el espacio es pequeño,
y no puedes acercarte a ellos.
No puedes. Cuando hablan de repente
de las hormigas, todo está en la imaginación.
No puedes verlas.
No puedes ver las texturas.
No puedes ver esas cosas.
Y acá, eso es lo que nos permitía el cine,

que sí podíamos acercarnos más
 y ver los detalles,
 y crear más la atmosfera del espacio
 que en teatro no podías...
 o el paso del tiempo.
 Podíamos, el paso del tiempo,
 contarlo a través de la luz.
 Cómo va entrando en el lugar,
 cómo se va moviendo el sol,
 cómo se van haciendo sombras distintas...
 Fuimos muy fieles a la historia en sí.
 Nos dimos cuenta de que
 meterle demás le haría daño.
 Y tomamos ese riesgo.
 Y creo que estuvo bien.
 Bueno, yo estoy muy contento.

CORTE A:

TÍTULO:
 "ANA Y BRUNO" (2017)

CORTE A:

INT. CAFÉ - LA PAZ - NOCHE

DANIEL EMIL

En Ana quise explorar
 uno de los miedos más profundos,
 tanto en niños como en papás,
 que es el miedo
 relacionado con la pérdida,
 así como el papel de la imaginación
 para re-encontrarse
 y relacionarse con lo perdido,
 con lo arrancado,
 para re-construirse uno mismo
 y sentirse "entero" de nuevo.
 El proceso de adaptarla a cine
 resultó mucho más fácil
 que el proceso de financiarla,
 ya que se subestima bastante
 la capacidad emocional de los niños.
 Como que se ha olvidado la función
 de los cuentos de hadas clásicos,
 que ayudaban a los niños a entender
 los aspectos más duros de la vida,
 como la pérdida.
 Un ejercicio que tuvimos que hacer
 con posibles inversionistas,
 era describir las sinopsis
 de las películas de animación más exitosas
 y memorables de la historia,

sin decir el título ni aclarar
 que eran animaciones:
 al pequeño protagonista le hacen
 creer que fue culpable
 de la violenta muerte de su padre
 y se ve desterrado (*El Rey León*);
 al protagonista le asesinan a su esposa
 y a todos sus hijos,
 excepto a uno,
 que nace discapacitado a causa del ataque,
 y, aun siendo niño,
 es secuestrado por extraños (*Buscando a Nemo*);
 al niño protagonista le matan
 a su madre violentamente,
 dejándolo solo y en duelo
 en medio del bosque (*Bambi*).

CORTE A:

TÍTULO:

"ARRÁNCAME LA VIDA" (2008)

CORTE A:

INT. OFICINA FICM - COLONIA ROMA - DÍA

FICM

Tuviste contacto con Ángeles Mastretta
 para escribir el guion
 de *Arráncame la vida*.
 ¿Cómo es el proceso de colaboración
 entre la autora
 y el guionista y director
 para escribir una película
 basada en una novela?

ROBERTO SNEIDER (ALTAVOZ)

Fue una experiencia maravillosa
 estar cerca de Ángeles
 en este proceso por muchas cosas.
 Primero porque cuando hice
 la adaptación de *Dos crímenes*
 yo invocaba casi a Ibarquengoitia
 para que me iluminara acerca de cómo escribir
 esos diálogos y personajes
 cuando se salían de lo descrito en la novela.
 Entonces contar con Ángeles
 en *Arráncame la vida* fue un regalo.
 Además, porque Ángeles es una persona
 increíblemente generosa,
 no solo estaba ahí para platicar
 sobre la forma en que ella había visto
 esta novela y estos personajes,

sino que estaba siempre abierta
 a una nueva interpretación
 y a sumar su esfuerzo creativo
 a esta nueva interpretación.
 Yo creo que no hay mucha gente
 con esa generosidad y esa capacidad
 y Ángeles definitivamente la tiene.
 Entonces fue un proceso fantástico.
 Yo la quise tener lo más cerca posible
 porque sentía que tenía muchísimo que aportar.
 Y específicamente en el diálogo,
 que siempre ha sido un reto
 que un diálogo se sienta
 que es del mismo personaje,
 y que tenga el mismo estilo
 y la misma cadencia que lo que está escrito
 en la novela y lo que estamos sacando
 de la novela para el guion.
 Entonces contar con Ángeles
 era una maravilla,
 porque me permitía escribir los diálogos
 de una manera un poco más rápida,
 definiendo qué debían decir los personajes
 y luego sentarme con ella
 a revisar los diálogos.
 Y para ella era completamente natural
 escribir esos diálogos,
 le salían exactamente
 con las mismas características
 que lo que decía en la novela, obviamente.
 Entonces eso fue una maravilla, la verdad.

CORTE A:

TÍTULO:
 "DE LA CALLE" (2001)

CORTE A:

INT. RESTAURANTE - COYOACÁN - DÍA

FICM

¿Cómo fue ese proceso de adaptación
 de la obra de teatro?

MARINA STAVENHAGEN

Pues igual mucha arrogancia y estupidez,
 porque yo pensé que iba
 a ser muy sencillo,
 y claro que no lo fue.
 Y yo creo que ya también
 el escritor Jesús González Dávila
 nos dio los derechos porque
 ya estaba mayor y ya decía: "Ay, bueno".
 Yo creo que nunca pensó
 que hiciéramos una película.
 Ya estaba muy enfermo, la verdad.
 Yo todavía platiqué muchísimo con él,
 y era muy simpático
 y muy chistoso y hablábamos mucho de eso,
 de la dramaturgia,
 del teatro, del cine...
 En algún momento hasta Vicente Leñero
 me comentó que él había intentado,
 creo que con Jorge Fons,
 adaptar *De la calle*,
 y que como que habían desistido,
 no me acuerdo bien.

Pero te digo,
 mucha inconsciencia de decir "ay, pues sí".
 Y ya cuando empecé
 y me di cuenta de que era una obra
 mucho más importante de lo que yo había pensado
 y que tenía muchos vericuetos,
 yo creo que el mayor acierto
 fue salir a la calle,
 y buscar a los personajes
 digamos de la realidad.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Es el esqueleto del cual
 yo quería extraer la sustancia.
 Pero no solo la sustancia anecdótica,
 que sin embargo es bastante clara
 en la propuesta del drama original,
 sino extraer la sustancia,
 yo creo que en la mirada
 de González Dávila hacia
 la Ciudad de México,
 los niños de la calle,
 como todos esos seres marginales
 de los que él siempre habló en su obra.
 Es una mirada con mucha compasión.
 No lástima, compasión.
 Como muy empática, muy de verdad cercana.
 Y yo como que quería que eso
 tuviera la película, vaya.
 Y creo que se logró en gran medida
 porque pues fuimos a trabajar
 con grupos de niños en la calle.
 Y eso lo hizo totalmente diferente
 a cuando tratas de adaptar

desde tu escritorio.
 Es muy difícil, es remoto que te salga.
 Pero bueno, eran las características
 de esa obra en particular
 y de ese momento de mi vida
 donde, con mucho arrojo,
 inconsciencia, y la arrogancia
 que te da que estás empezando,
 dices: "Ay, claro".

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA CALLE DE LA AMARGURA" (2015)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

FICM

Pensando en películas
 como *La calle de la amargura*,
 ¿cómo es el proceso de escribir
 un guion basado en eventos reales?

PAZ ALICIA GARCIADIEGO

Es muy fácil,
 porque normalmente los eliges
 porque tienen estructura narrativa previa,
 ya tienen un final.
 Cuando los conoces ya tienen un final,
 y para mí lo más importante
 al momento de escribir un guion
 es saber su final.
 Y si ya tienen un final,
 porque ya mataron a los enanos,
 o ya las agarraron presas...
 el arco narrativo está dado.
 Entonces es muy sencillo.
 Los casos de la nota roja
 nacieron para ser filmados.
 Son fantásticos,
 porque tienen principio,
 desarrollo y final.
 Y el final es central para contar.
 Cuando salieron las putas en la tele,

yo dije: "Esta me encanta,
 esta se podría adaptar muy fácil".
 Ahora, a veces uno se equivoca.
 Yo quería contarla...
 pensé que la protagonista
 podría ser la mamá de los enanos.
 Pero claro, los enanos
 se me morían un rato antes.
 Entonces fueron creciendo las putas,
 y terminó siendo básicamente
 la historia de las putas.

CORTE A:

TÍTULO:
 "EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA" (1999)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

Cuando escribí
El coronel no tiene quien le escriba,
 en la novela, novelita,
 el personaje de la mujer,
 que ni a nombre llega,
 se llama "la mujer del coronel".
 Es una señora regañona
 que anda por ahí,
 a la que el coronel le tiene mucho miedo,
 porque no trajo dinero.
 Pero podría ser un personaje de comparsa,
 pero sucede algo similar y distinto.
 El chiste de *El coronel*,
 el gran chiste es una estructura
 muy elegante, preciosa.
 No tenía yo ganas de modificar
 esa estructura y ponerle
 flashbacks o flashforwards.
 Entonces dije:
 "La voy a contar en tiempo lineal".
 Y alguien que va durante
 veinte años a esperar una carta al muelle,
 es alguien pasivo por naturaleza.
 Y cuántas veces...
 la literatura te permite poner,
 y queda muy bien:
 "Durante veinte años,

viernes tras viernes,
 el coronel iba con su saco blanco
 ligeramente arrugado,
 a pesar de que lo había planchado,
 a esperar el barco
 y durante veinte años
 escuchó la misma respuesta".
 En el cine, tres,
 es lo máximo que te permite
 repetir una escena.
 El primero es un hecho,
 la segunda puede ser casualidad,
 la tercera es un patrón.
 Entonces lo modificas diciendo:
 "¿Otra vez, Coronel?
 Ya le dije que no tiene carta".
 Pero no te da el peso
 de "durante veinte años..."
 Y en cambio la mujer
 es la que hacía las acciones.
 La mujer es la que iba
 y empeñaba el anillo,
 o iba y pedía fiado el café,
 es la que hacía...
 y el cine filma acciones.
 Y luego, con *El coronel*,
 hay otras dos o tres lecturas
 que están por debajo,
 que los lectores nos olvidamos de ellas.
 Yo me había olvidado, hasta que no la releí,
 que son el gallo,
 que tenía un gallo de peleas...
 todos nos acordamos de la carta,
 de la carta que no llega.
 Después estaba el gallo,
 que a mí se me había olvidado,
 y después que habían matado
 al hijo por el gallo.

En ese momento,
cuando lo estás leyendo, te salen.
Empiezas a eliminar cosas.
Por ejemplo, no iba a ser en Colombia.
Prefiero adaptarla a México.
Entonces dije:
"Las historias políticas de Colombia, fuera,
no me interesan.
Va a pasar en México".
Elegí el único conflicto militar
en el que pensé que
hubiera podido existir un militar
con uniforme esperando una pensión,
que eran los federales
en la guerra cristera.
Lo puse poco porque
cualquier gente sabía
que ningún mexicano ha esperado
jamás una pensión. Ningún mexicano.
Entonces lo relegué,
que casi no se notara.
Pero el gallo, y sobre todo el hijo,
lo que me dejaban era una pareja de viejos,
con el cadáver del hijo en medio,
diciendo a ver cuál de los dos
traiciona al otro y se muere primero.
Esa es la traición,
morirte primero y dejarme solo.
Entonces ahí no solo tenía
un personaje que actuaba (la coronela),
sino que, además de que iba
y empeñaba y hablaba con el cura y esas cosas,
tenía una dimensión emocional
parecida a la del coronel,
que podía volverse
una historia de amor añeja.
Y pensé que ahí podía
yo encontrar mi óptica,

que no es que no existiera en la novela,
pero estaba subyacente,
y como quería mantener la estructura lineal,
al hijo la habían matado por una puta.
Y no quería flashback,
quería mantener la estructura lineal,
y ahí apareció el personaje de la puta,
que finalmente en la pantalla fue Salma Hayek.
Yo lo había escrito
para Verónica Merchant,
pero fue Salma Hayek...
para alguien que le hablara a la mujer,
a la madre, de la noche que se murió tu hijo,
y de quién era tu hijo,
que la madre ya no sabía bien
quién era el hijo puertas afuera.
Son, por ejemplo,
las cosas que no solo puedes,
sino que te obligan a ir
cambiando de cómo es la novela.
Yo no pensé,
cuando me enfrenté a la novela,
voy a, por un acto de feminismo,
hacer que la mujer del coronel crezca.
No. Fue dándose así.
Y cuando dices:
"¿Quién le platicó cómo es la muerte del hijo?
¿Quién se la puede contar?"
La mujer por la que mataron al hijo.
La va a buscar al burdel,
cosa que no estaba en el cuentito.
Son las cosas que no solo puedes hacer,
yo creo que debes hacer.
Te vas alejando
de la historia original, mucho.

TÍTULO:
 "EL CRIMEN DEL PADRE AMARO" (2002)

CORTE A:

INT. OFICINAS LO COLOCO FILMS - DÍA

FICM

Para la adaptación de
El crimen del padre Amaro
 trabajaste con Vicente Leñero.
 ¿Es diferente trabajar con
 un escritor reconocido por su obra literaria
 que con alguien que
 se dedica solo a escribir cine?

CARLOS CARRERA

Yo creo que no.
 Desde luego es más preciso el trabajo,
 por la experiencia que tenía Vicente.
 Además, *El crimen del padre Amaro*
 fue un proyecto que ya existía.
 Vicente hizo una primera adaptación de la novela.
 Iba a ser dirigida por otro director
 y al final no hubo acuerdo con la producción.
 Entonces el guion tenía
 como una temporalidad
 y se hablaba de cosas
 muy específicas de los 90's.
 Entonces cuando me la ofrecieron a mí,
 ya había superado varias cosas,
 y a mí me interesaban otros asuntos
 sobre la relación entre la iglesia y el poder,
 o la iglesia y el narco.

Entonces platicando eso con Vicente,
 él hizo una nueva versión.
 El primer tratamiento lo hizo en dos semanas,
 algo así, pero ya tenía muy clara la historia.
 Tenía muy digerida la primera versión,
 pero la versión nueva la reescribió
 en dos semanas y después seguimos
 trabajándole detalles y cosas así.
 Al final yo le cambié
 muy poco en el rodaje.
 Siempre hay modificaciones
 del guion al rodaje,
 ya con los ensayos, los actores,
 con las voces, las personalidades.
 Ya con corporeidad de lo evidente cinematográfico,
 los lugares, lo que ya es la realidad,
 lo que va a ser la película,
 también el guion sufre modificaciones,
 pero nada más fueron esas.

CORTE A:

TÍTULO:
"DESIERTO ADENTRO" (2008)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - DÍA

FICM

La idea detrás de *Desierto adentro* surgió de los diarios de Kierkegaard. ¿Cómo fue el proceso de escritura?

LAURA SANTULLO

Desierto adentro es un guion que escribí junto con Rodrigo Plá. De hecho, era una historia que Rodrigo tenía desde tiempo antes. Fue un proceso muy largo. Tanto así, que ni nos conocíamos cuando él lo empezó, y luego nos tomó alrededor de ocho años primero bajarlo como un guion y luego producirlo. Fue sumamente complejo todo el proceso de la película. Rodrigo estuvo yendo a unos seminarios y es donde él tiene contacto específicamente con ese material y se entusiasma con la idea de poder trasladar todo este asunto de Kierkegaard. No son los diarios propiamente, sino un nudo neurálgico que tenía la obra que tenía que ver con una enorme culpa

del padre de Kierkegaard, con la cual se obsesionó, y de alguna manera educó a sus hijos en ese miedo, en ese temor de Dios, y en la idea de que morirían jóvenes por un castigo, el pecado por él cometido. Ese es el punto nodal desde el cual también se trabajó y se aterrizó después el guion. Tuvo muchos procesos, pasó desde una etapa mucho más abstracta, a una etapa de aterrizaje, incluso de contextualizarlo en México. Y ahí de alguna manera tuvimos el apoyo del hermano de Rodrigo, que es historiador, y nos dijo: "Bueno, de las variables de México, ¿qué contexto histórico podría facilitar la idea de pecado, o esta idea de un enfrentamiento mucho más solitario con Dios, como tiene el personaje en *Desierto adentro*, Elías? Y llegamos así a la *Cristiada*, en el sentido de que en ese momento la iglesia, en su enfrentamiento con el Estado, y la gente en provincia, alejada de una guía espiritual completa, permitían los desvaríos de la fe, por decirlo de algún modo. Entonces Sebastián, que es el hermano de Rodrigo, nos orienta, leemos mucho, leemos *La Cristiada*, de Meyer.

En fin, hubo un trabajo de investigación
 muy profundo para lograr aterrizar
 aquel nudo dramático,
 aquel conflicto,
 en una realidad mucho más mexicana.
 Y de ahí también surge la idea
 de los exvotos, que son algo muy importante
 dentro de la película,
 y que ya existían desde el propio guion.

CORTE A:

TÍTULO:
 "UN EMBRUJO" (1998)

CORTE A:

INT. OFICINAS LO COLOCO FILMS - DÍA

FICM

¿Cómo fue el proceso de adaptar la novela
Eliseo Zapata de Marcel Sisniega?

CARLOS CARRERA

Curiosamente la novela,
 no sé si se haya publicado
 o nunca la publicó,
 era una serie de cuentos que escribió Marcel
 a partir de unas entrevistas
 con un velador en Puerto Progreso
 que se llamaba Eliseo Zapata
 y contaba toda su vida.
 Entonces agarramos varios cuentos
 de ese relato autobiográfico de Don Eliseo
 que Marcel transcribió y reelaboró.
 Lo hizo varios cuentitos,
 varios episodios de su vida...
 Siempre es más difícil partir
 de la idea en otra forma,
 ya sea novela o cuento,
 que crear una historia
 directamente para el cine.
 Entonces, teníamos unos pedazos de vida,
 y lo que tratamos de hacer con el guion,
 primero con Marcel
 y después con Martín Salinas,

fue hilvanarlo cinematográficamente sin que se notara. Porque sí, realmente eran historias independientes, sin consecuencia, desdramatizadas, que no funcionaban como una novela convencional. Entonces fue muy interesante. Lo que pasa es que las anécdotas eran tan ricas que, sí, me casé con la idea de hacer una película sobre eso, y luego ya tratamos de darle una forma de guion normal.

CORTE A:

TÍTULO:

"ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA" (1996)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - TARDE

FICM

¿Cómo es el proceso de adaptar de teatro a cine
Entre Villa y una mujer desnuda?

SABINA BERMAN

La co-dirigí con Isabelle Tardan, que había sido la productora de la obra de teatro. Cuando le propuse que hiciera teatro ella venía del cine, estudió cine. Me dijo: "Con una condición, que si funciona en teatro la hagamos cine". Y fue muy inmediato. A los tres meses de que llevábamos haciendo la obra, se empezaron a acercar distintos directores a decirnos que la querían adaptar a cine. Yo tenía esa promesa con Isabelle, y la cumplimos. ¿Cómo se hace? No hay reglas. En este caso yo cambié algunas cosas para volverlo más visual, todo sucedía en un departamento en la obra de teatro, con algunas escapadas muy surrealistas... El departamento se volvía de pronto el campo abierto,

entonces eso se perdió,
 y se ganaron más lugares físicamente distintos.
 Después yo estaba muy obsesionada
 con la idea de que tenía
 que cortar cada dos minutos de locación...
 Y lo hice. Con pura técnica lo hice.
 Recuerdo también que
 la aparición fantasmagórica de Pancho Villa
 en teatro funcionaba muy bien,
 y en cine yo pensé que debía disminuir
 la presencia de Pancho Villa,
 porque era una licencia muy difícil de aceptar.
 Y así fui haciendo adaptaciones
 a mi buen entender, como es siempre.

CORTE A:

TÍTULO:
 "FRIDA" (2002)

CORTE A:

INT. OFICINA FICM - COLONIA ROMA - DÍA

FICM

Pensando en la película *Frida*,
 adaptada a partir de la biografía
 que escribió Hayden Herrera
 y de la cual fuiste productor,
 ¿es diferente el proceso
 de adaptar una biografía
 y una obra de ficción?

ROBERTO SNEIDER (ALTAVOZ)

En el caso de la biografía
 de Hayden Herrera,
 tiene una estructura como de novela.
 Es una estructura muy narrativa,
 entonces hubo muchas más similitudes
 que diferencias.
 Quizás lo que pasa con muchas biografías
 es que incluyen cosas
 que se necesitan decir
 para que se considere
 una "biografía completa",
 y que no necesariamente
 vienen al caso en un relato,
 en un punto de vista específico
 que se está teniendo respecto
 a la persona de quien es la biografía.
 Yo creo que fue un poco el caso.

Hayden tenía una visión específica,
 nos estaba contando una historia, sobre Frida,
 y había cosas biográficas que no nos servían,
 pero la narración en general
 yo creo que sí sirvió bastante
 como guía para la estructura de la película.
 Pero abarcaba también varios aspectos
 que no nos interesaban tanto,
 como pasa también en algunas novelas
 dependiendo de qué tan extensas sean.
 Y dentro de esa narrativa
 hubo un par de temas de los cuales
 nos agarramos para estructurar la historia.
 En el caso de *Frida* específicamente,
 y como sucede en muchas biografías,
 no hay tanto uso de diálogos
 como en algunas novelas,
 especialmente comparado
 con las otras novelas que yo escogí.
 Ibargüengoitia, Mastretta, Agustín
 son grandes dialoguistas
 y esas novelas tienen unos diálogos deliciosos.
 En el caso de *Frida*,
 había algunas citas literales,
 pero generalmente son cosas aisladas.
 Y para decidir cómo hablaban los personajes
 recurriamos más a otros materiales,
 como entrevistas, pequeñas películas
 que existían sobre ellos,
 pero no venía mucho diálogo del libro.

CORTE A:

TÍTULO:
 "GLORIA" (2014)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - TARDE

FICM

Cuando escribiste el guion
 para la película *Gloria*,
 ¿te pareció importante considerar
 cuáles serían las posibles
 reacciones de la audiencia,
 del público que iría a ver la película?

SABINA BERMAN

Yo pienso que yo soy idéntica
 a todos los seres humanos.
 Si me apuras también
 soy muy parecida a los gatos,
 y a los perros y a las vacas.
 No creo que es tan misterioso.
 Lo que me toca el corazón
 cuando estoy escribiendo
 le va a tocar el corazón a la gente.
 Y mi meta muy constantemente es el corazón,
 también es el intelecto,
 pero sobre todo el corazón.
 Y no, no me lo planteo así.
 Sé que es así.
 Sé que cuando la gente
 sale del espacio oscuro,
 empieza a tratar de acomodar
 la historia que vio

y los sentimientos que tuvo
y entonces pasan muchas cosas.
El caso de *Gloria* es quizás
el más especial que he vivido en ese sentido.
Cuando yo fui a alguna función
la gente cantaba las canciones.
Y en la oscuridad no sabías
quiénes eran los nacos,
quiénes eran los burgueses,
quiénes eran los ricos, los pobres,
todo el mundo cantaba.
Y quiénes eran los fans de Gloria
y quiénes eran los que odiaban a Gloria.
Cantaban y echaban un relajo
como si estuvieran en un concierto,
e incluso en las escenas emotivas
reaccionaban como si estuvieran oyendo una canción,
que era muy mi meta.
Está escrita en un idioma de bolero.
Todos los diálogos,
aun pasando por el borde del ridículo,
que la gente se reía,
pues yo me reía más.
Porque los personajes son muy excesivos:
Sergio Andrade diciéndole:
“Nosotros somos gente especial,
no tenemos que cumplir
con las reglas del pequeño burgués,
nosotros somos genios”...
Bueno, personajes que dicen “somos genios”,
te da risa aunque sea un genio,
aunque sea Einstein te da risa
alguien que tiene esa pretensión.
Yo me sonreía,
pero en el corazón de los personajes
ellos están siendo cantantes de bolero
o de música pop, o sea de bolero pop.

Y después de que salían del cine
se armaba el escándalo.
Lo más interesante de eso,
que sobre todo se armó el escándalo
antes de que nadie viera la película.
Y todos tenían opiniones feroces al respecto,
incluso Gloria tenía unas opiniones sobre mí,
que cambiaron desde que yo era su hada madrina,
hasta que yo era su archienemiga
y cómplice de Paty Chapoy.

CORTE A:

SABINA BERMAN

Christian, muy joven,
de 25 años, me decía:
“¿Sabes qué? Vamos a cambiar la historia.
Ahora va a ser una hija de la tiznada
esta desgraciada
y la vamos a dejar en la cárcel de Brasil.
Y entonces yo me reía,
hasta que me dijo:
“¿Por qué te ríes de lo que estoy diciendo?
Tenemos el material para hacerlo así,
hacerla una súper villana.
Y le subimos además el volumen
a todo lo que hizo este clan”.
Que ahí estaba el material,
yo tenía el material.
Me acuerdo que cuando me lo trajeron
llenaba todo este sofá
con fajos del caso Gloria Trevi de la PGR.
Entonces le dije:
“Ya olvídate de Gloria Trevi.
Nuestro asunto es la Gloria
que está en la historia.

Si ella no tiene corazón,
 si ella a la mitad de la película
 es una villana,
 nosotros no tenemos película.
 Yo tomo la responsabilidad
 de lo que se trata esta historia".
 Es lo que decíamos,
 puedes contar los mismos hechos
 de muchas maneras;
 el lenguaje humano,
 desde el verbal hasta el visual,
 siempre aniquila 99%
 de la complejidad de un tema.
 Entonces al decantar,
 en ese 1% tienes que elegir cuál es tu tema.
 En el caso de *Gloria*,
 el tema para mí era alguien
 que quiere cantar y que quiere comunicarse
 con los otros seres humanos
 a través de la canción,
 y enamorarlos y seducirlos a través de la canción,
 y el resto de la realidad
 no la sabe manejar.
 Cede a todo porque lo único que quiere
 es estar en el escenario.

FICM

¿Gloria leyó el libro?

SABINA BERMAN

Platicamos durante doce horas,
 y después cuando escribí el guion
 yo había puesto una cláusula
 que decía que yo no lo tenía que enseñar,
 excepto al productor y al director...
 imaginándome lo que iba a pasar.
 Que escribiera yo lo que escribiera,

no le iba a gustar.
 Es lo que pensé.
 Y entonces hice esa cláusula,
 pero nos demandó.
 Exigiendo que tenía que ver el guion.
 Entonces a mí me preocupó mucho,
 porque le dije a Christian:
 "No me preocupa tanto Gloria
 como la gente que la rodea"...
 Iban a querer que fuera Cenicienta,
 y que todo lo malo
 hubiera pasado mientras ella dormía.
 Entonces me preocupé mucho,
 llegamos a conciliar que ella lo iba a leer,
 pero en la oficina de su abogado
 y no se lo podía llevar.
 Entonces la escena es:
 hay una mesa como de veinte personas
 en una oficina de abogado,
 hay tres abogados de Gloria,
 el abogado principal, tres abogados nuestros,
 el productor, Christian, yo.
 Llegan Gloria y su esposo.
 Entonces ya que estábamos ahí yo dije:
 "Qué pérdida de tiempo que lo lea",
 se suponía que lo iba a leer yo
 o se lo iba a dar a ella que lo leyera.
 Entonces dije:
 "Ya que hay tanta gente interesada,
 pruebo el guion",
 y distribuí los personajes.
 Y a Gloria le tocó Gloria.
 Era la única que tenía un solo personaje.
 Y lo leímos así, en voz alta.
 Y Gloria se empezó a emocionar mucho,
 y claro que conocía la historia,
 era la que me había contado,

aunque 12 horas no son dos horas,
y hay una elección del tema,
y además la historia abarcaba
cosas que ella incluso no sabía,
porque yo había hecho
una investigación periodística.
Entonces había cosas que
sencillamente ella no sabía.
Y el punto de vista,
la óptica del bien y el mal era mía.
Entonces claro que de pronto se sorprendía,
pero en ese momento ella
estaba clavada en el papel de Gloria.
Y es buena actriz, y se emocionaba,
y lloraba donde decía "llora".
Lo tenemos todo en video.
Incluso de pronto decía:
"No, Sergio nunca diría groserías".
Y le preguntaba:
"¿Y cómo lo diría?".
"Esto lo diría así",
y me lo decía, y yo lo apuntaba.
Todas las cosas que ella me dijo que no,
era por razones muy legítimas,
y todo lo apunté y todo quedó
en la nueva versión del guion.
Entonces se fue feliz.
Fue muy interesante esa sesión,
fue divertida.
Y el abogado de Gloria,
que es además predicador evangelista,
si no me equivoco,
o de alguna sección de los protestantes,
hacía retebién a Sergio Andrade.
Era divertidísimo, así probamos ese guion.
Y después cambió de opinión,
y después cuando vio la reacción de los fans

que se salían preguntando por qué diablos
estaba Gloria enojada con esto...
ella tenía un motivo muy específico,
pero los fans no lo veían.
Es bien interesante cómo operan las historias.
Las historias, cuando funcionan,
son más que la suma de sus partes.
Crean algo más.
Yo a veces sueño con un niño
en una cueva, muy blanco,
que está parado en una roca
y baja un pie, y con el dedo gordo
traza un círculo en la arena,
y entonces, cuando se cierra el círculo,
el círculo se levanta y echa a rodar.
Y siempre que sueño eso,
me despierto con una gran felicidad,
y siento que eso es lo que siento
cuando me salió bien una historia.

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA GUERRILLA Y LA ESPERANZA: LUCIO CABAÑAS" (2005)

CORTE A:

INT. RESTAURANTE - COYOACÁN - DÍA

FICM

A la hora de adaptar la vida
 o escribir sobre un personaje como Lucio Cabañas,
 ¿cómo fue tu proceso en ese proyecto?

MARINA STAVENHAGEN

Es un tema que me interesa
 desde hace muchos años.
 Es un tema, digamos, de la guerrilla en México
 y de los años de una lucha,
 de lo que se habla muy poco en este país.
 Porque de repente parece que
 lo que está pasando no tiene antecedentes,
 y todo es como lluvia atípica,
 y en realidad hay una historia larga,
 larga de lucha social en este país,
 que siempre me ha llamado mucho la atención.
 El personaje de Lucio en especial
 me gustaba porque era un maestro rural.
 Yo creo que en la historia
 de las escuelas normales rurales
 hay mucho de los antecedentes
 de lo que está pasando
 ahorita en este país.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Lo que primero hicimos
 fue mucha investigación,
 buscar a gente que lo había conocido,
 que había leído,
 que había escrito sobre él.
 Carlos Montemayor fue desde luego
 uno de los grandes guías en ese proyecto.
 Carlos nos lanzó a buscar las pistas
 y fue un trabajo de investigación fascinante.
 Y lo mismo, un trabajo de ir a recorrer
 los lugares en los que estuvo Lucio,
 en la Sierra.
 Yo nunca me preocupé mucho
 por la forma que tendría eso.
 Digamos que me parecía fascinante
 la historia misma de ese personaje,
 que la historia oficial de este país
 ha negado todo el tiempo.
 Nadie ha hablado de él, y nadie habla
 de ese momento de la guerrilla en México.
 La lucha social estaba ahí desde esos años.
 Apenas ahora empiezan a salir,
 después del clásico de Jorge Fons,
 las películas sobre el 68.
 Pero ve cuántos años.
 Y sobre esos años de represión
 y de violencia y de guerra civil interna
 que hubo en México en los años setentas,
 el cine ha dicho muy poquito,
 muy poquito.

MARINA STAVENHAGEN

Tratar de contar la historia
de ese personaje
fue lo que guió todo el proyecto.
Hacer un guion de documental
es muy interesante
porque no sigues esas reglas,
digamos de seguridad, que tiene la ficción.
Capítulo número uno,
hook número uno,
Save the Cat número tres, ya sabes.
En documental estás, digo,
hay una hipótesis, una línea de trabajo,
un argumento, una idea que quieres desarrollar,
pero no sabes a dónde
te va a llevar en realidad,
porque sales a filmar a la realidad
y a ver qué puedes hacer con eso.
Creo que hoy en día
hay una frontera tenue
entre el documental y la ficción,
en donde los propios documentalistas
hacen una manipulación,
una puesta en escena
que de pronto tiene más
que ver con la ficción,
pero a partir del trabajo documental;
o los directores de ficción
se acogen a actores naturales, paisajes,
como la locación natural, sin alteraciones,
que les da como esa dimensión de realidad,
o la improvisación misma de las escenas.
En ese sentido se va diluyendo
esta separación entre los géneros.

Es común que un documentalista diga:
"Tengo 600 horas de trabajo,
¿ahora cómo cuento la historia?"

MARINA STAVENHAGEN

Exacto. En eso estoy ahorita,
tengo 600 horas y te tienes que sentar
casi a calificar el material
y a ver qué contamos y cómo lo contamos,
de qué me puedo agarrar,
porque lo que no está, pues no está.
De repente puedes decir:
"Oye, faltaría filmar esto,
necesitamos aquí algo que ligue esto con esto",
pero yo creo que es complicadísimo,
creo que es algo que se valora poco.
En general, parece ser que
el guion de documental
el director lo tiene en su cabeza,
o que sale a trabajar sin guion,
y obvio que no.
Sales a trabajar con una idea,
una hipótesis y una propuesta de estructura.
Una escaleta, mínimo,
más mal que bien,
o sea, por dónde voy a desarrollar ciertas ideas,
o una guía de preguntas, mínimo.
Luego a ver qué te va dando la filmación.
Pero luego lo que resulta de todo eso
es una caja de sorpresas,
y sobre eso yo sí creo
que podría haber un guionista
tratando de organizar el material.
Pero sí, sí es cierto que es otra cosa.
El guion de documental casi
que lo escribes a posteriori.

Y pues un poco basado en material
 que ni siquiera tuviste tú oportunidad de hacer
 o de seleccionar,
 o de estar ahí haciendo la entrevista.
 Entonces dices:
 "Ay, pero por qué no preguntaron esto".
 Entonces ahora a ver cómo le hacemos.
 Yo admiro mucho el trabajo
 de los editores en la ficción
 y en el documental,
 porque realmente es cuando
 se hace el guion final.

CORTE A:

TÍTULO:

"HASTA EL VIENTO TIENE MIEDO" (2007)

CORTE A:

INT. OFICINAS FICM - COLONIA ROMA - TARDE

FICM

¿Cómo fue el proceso de escribir películas
 basadas en las películas de Taboada?

GUSTAVO MOHENO

Fue un accidente, de alguna manera.
 Realmente yo conocía a la productora
 que era Estrella Medina,
 que era fanática de las películas de Taboada.
 Y me habló un día para decirme
 si me interesaba adaptar
Hasta el viento tiene miedo.
 Y yo le dije, pues sí.
 Conozco la película,
 es un clásico del cine mexicano.
 Qué miedo, pero adelante.
 Si quieres levantar ese proyecto,
 por supuesto que te lo adapto.
 Entonces, pues me mandaron el guion,
 que me acuerdo era el original de Taboada,
 que quién sabe de dónde lo habían sacado.
 Estaba escrito en hojas de papel revolución,
 y tenía hasta tachaduras de Taboada
 y toda la cosa. Y así empezó.
 Adaptando ese guion hubo un momento
 en que me di cuenta de que estaba
 demasiada cercana a la versión de Taboada
 y necesitaba inyectarle otra visión.

Recurrí a amigos guionistas míos.
 Primero a Alfonso Suárez Romero,
 que es un guionista de Guadalajara.
 Y luego involucré a Mario Pacheco
 y a Ángel Pulido.
 Creo que Ángel finalmente
 como que agarró la versión de los otros tres,
 de Alfonso, de Mario y la mía,
 y fue el que logró realmente el guion final,
 el que terminamos filmando.
 Y pues en ese proceso
 de haber pasado primero por un primer guionista,
 y haber trabajado
 con los otros tres guionistas y demás,
 pues como que ya también me convierto
 en el director de la película.

CORTE A:

TÍTULO:

"EL IMPERIO DE LA FORTUNA" (1986)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

En las adaptaciones
 tú eliges cuál es el final.
 Cuando yo hice *Madame Bovary*,
 termina en el velorio de Madame Bovary.
 Y en la novela,
 la novela termina cien páginas después.
 La hija de Madame Bovary
 se está por casar,
 ya habían pasado diez años, por lo menos.
 Entonces uno elige
 la parte que quiere contar.
El imperio de la fortuna,
 la de Rulfo que yo escribí...
 Años antes la habían hecho,
 Gavaldón la había dirigido
 y la habían escrito Fuentes
 y García Márquez
 y se llama *El gallo de oro*.
 Esa termina a la mitad del cuento de Rulfo,
 porque eligieron que terminara ahí.
 Yo elegí que terminara
 hasta donde llega el cuento de Rulfo.
 Depende desde dónde la estás mirando.
 A mí me interesaba,
 a diferencia de García Márquez y Fuentes,
 creo, porque nunca vi la película...
 Nunca vi la película porque

me ofrecieron verla antes de escribirla,
y como eran dos nombrezotes...
dije: "Tengo dos opciones,
o copiarlos (malo),
o escribir en contra (mucho más malo)".
Entonces dije "así". No la veo.
Y luego, un día la vi terminar en televisión,
corrí a ver, estaba yo arreglándome,
corrí a ver y estaba Lucha Villa cantando,
la cámara se alejaba,
típico shot final,
se alejaba, se alejaba,
se veía un kiosko de pueblo
y aparecía la palabra "FIN"...
¿Por qué elegí yo llegar al final
y García Márquez y Fuentes
eligieron contar la primera mitad?
Porque García Márquez y Fuentes,
calculo, esta es mi imaginación,
estaban más interesados en Pinzón como cacique poderoso...
y a mí me interesaba mucho
el personaje de la caponera.
Y el personaje de la caponera
como una mujer encerrada
en una jaula de oro,
porque es el talismán,
sucede ya después de que
él se queda con la casa.
Hasta que muere la caponera.
Entonces la parte que quieres contar,
y a la que le dedicas más tiempo,
es la óptica que tú elegiste.
Y esa es una elección personal,
tiene que ver con gustos,
épocas, manías que tiene cada uno.

CORTE A:

TÍTULO:
"JIRÓN DE NIEBLA" (2013)

CORTE A:

INT. OFICINAS FICM - COLONIA ROMA - TARDE

FICM

En el caso específico
de *Jirón de niebla*,
¿fue distinto tu proceso creativo
al no tener el referente visual
de la película de Taboada?

GUSTAVO MOHENO

Sí claro.
La verdad es que adaptando
yo también las otras,
volví a ver *Hasta el viento tiene miedo*
y *El libro de piedra*
después de que se filmaran esas películas.
Y tenía el recuerdo de
cuando las había visto en la tele
cuando era niño,
pero conscientemente había decidido
no verlas durante el proceso de adaptación.
Y el caso de *Jirón*...
Es una película que sí hizo Taboada,
pero que no se sabe qué pasó.
Bueno ahora hay un documental
por ahí que se llama *Jirón*
que ya revela lo que
realmente pasó con esta película.
Pero finalmente nadie la ha visto.

Pero fíjate, la historia en realidad era para mí mucho más familiar que las otras porque era un guion que yo ya había conocido desde los años 90's. Fue como entrar a un mundo que sí me era, de hecho, mucho más familiar que yo creo que *Hasta el viento* y el mundo de *El libro de piedra*. Pero, digo, no había ningún referente visual, pero vamos, las historias de Taboada realmente toman muchos elementos de otros autores, de otras películas. Tanto *Hasta el viento tiene miedo* como *El libro de piedra* tiene mucho que ver con *Los inocentes*, de Jack Clayton, que está basado en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. Y yo siempre vi *Jirón de niebla*, o la vimos así, como una adaptación o una apropiación de Taboada, o reinención, de *Diabolique*, de Henri-Georges Clouzot. Taboada en ese sentido no era muy original. Su originalidad era cómo logró traer todos estos mundos o universos, y adaptarlos al cine mexicano de la época que a él le tocó. Digo, no hay nada nuevo bajo el sol, tampoco. Y menos en el terror.

CORTE A:

TÍTULO:
"ME ESTÁS MATANDO SUSANA" (2016)

CORTE A:

INT. OFICINAS FICM - COLONIA ROMA - DIA

FICM

El tono y la fluidez con la que José Agustín escribe en *Ciudades desiertas* se refleja muy bien en la película porque es muy ágil y acelerada. ¿Qué otros elementos de una novela crees que es importante conservar en una adaptación?

ROBERTO SNEIDER (ALTAVOZ)

Me parece que lo más importante a preservar es el espíritu de la novela. Y en general lo que yo busco para escoger el material son personajes bien contruidos, interesantes, y una de estas preguntas que nos hacemos sobre la naturaleza humana que son mejor exploradas en una forma narrativa que científica, digamos. Esas preguntas para las que no hay respuestas fáciles. Entonces yo creo que esos son elementos que son muy importantes para mí preservar.

FICM

Para escribir la película
 buscaste a José Agustín,
 y él prefirió no involucrarse
 con la escritura del guion,
 porque dijo que quería ver
 más tu visión de la historia.
 Pensando en esto,
 ¿crees que la adaptación cinematográfica
 de una novela
 es necesariamente una interpretación?

ROBERTO SNEIDER

Cien por ciento.
 Yo de hecho me doy cuenta
 que irremediabilmente
 al momento de adaptar
 desde el guion mismo
 hasta el momento
 de dirigirla o editarla,
 hay elementos que tienen que ver
 más con mi experiencia
 que con la novela.
 Y hay algunos de ellos
 de los que estoy consciente,
 cosas que traigo conscientemente.
 Y hay otras de las que
 me doy cuenta después...
 Eso es lo padre de la literatura.
 Al leerla cada quien se inventa,
 termina de inventar
 la novela en su cabeza,
 porque cada quien
 se lo imagina de maneras distintas,
 y cada uno trae su experiencia
 y su visión del mundo
 a esa interpretación que le está dando

al leer la novela.
 Entonces es curioso,
 yo creo que la misma novela
 no es lo mismo leída
 por una persona
 que leída por otra.

CORTE A:

TÍTULO:
 "UN MONSTRUO DE MIL CABEZAS" (2015)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - DÍA

FICM

En el caso de la novela
 me imagino que el proceso de adaptación
 es de condensación...

LAURA SANTULLO

Y de cortar.
 Eso diría yo que es
 grosso modo lo que ocurre
 un poco en el mundo de la adaptación.
Un monstruo de mil cabezas
 tendrá 140 páginas.
 No es una novela extensa.
 Yo en realidad quería hacer con eso un guion.
 La idea era hacer un guion.
 Me pongo a ello y no fluye.
 Yo sabía más o menos
 que había una mujer y había algunas cosas,
 pero no lograba yo entender
 qué impulsaba a los personajes.
 Creo que en ese sentido
 el proceso a veces de pasar
 por lo literario
 antes del proceso cinematográfico,
 te permite encontrar
 los móviles de los personajes,
 los motores de los personajes,

por qué hacen lo que hacen,
 para luego llevarlo
 a esta cosa más fría.
 Para mí el guion es
 infinitamente más frío y más laborioso,
 porque todo aquello que la literatura
 te permite decir
 que los personajes piensan,
 el cine escasamente te lo permite.
 Lo que el cine te exige
 es que muestres
 lo que los personajes piensan,
 no que lo platiques,
 que me lo enseñes,
 que me lo hagas ver.
 Y eso en la literatura es fantástico.
 En mi caso lo que pasó con
Un monstruo de mil cabezas específicamente,
 es que está construido
 en múltiples puntos de vista de personajes
 que narran en primera persona
 lo que les está pasando.
 Me permitía directamente exponer y entender,
 como un proceso personal,
 por qué los personajes hacían
 lo que hacían en cada momento.
 No fue tan complejo para nosotros.
 No fue una novela a la que le tuvimos
 que cortar gran cosa,
 y era una novela
 que nació para ser película.
 Esa novela ya sabía a dónde se dirigía.
 Entonces es ultra-visual.
 Yo creo que es una novela
 que te la puedes imaginar muy fácil
 secuencia tras secuencia,
 escena tras escena,

porque de alguna manera
 le debe mucho al propio proceso de guion.
 A mí me fue muy útil para muchas cosas.
 Fue muy divertido de escribir
 y probarme en este ejercicio de cambiar
 de punto de vista de múltiples maneras.
 Fue también un ejercicio divertido
 de contraponer hasta cierta parte
 lo que a mí me enseñaron
 que debía ser el guion.
 Aquí yo tomaba personajes y los dejaba.
 Y en teoría no,
 tú tomas un personaje
 porque te va a ser útil,
 y no lo sueltas por ahí.
 Yo los solté a todos,
 excepto a la protagonista y a su hijo.
 Fue muy divertido como proceso
 hacer algo muy distinto.

CORTE A:

TÍTULO:
 "NAHUI OLLIN" (2018)

CORTE A:

INT. RESTAURANTE - COYOACÁN - DÍA

MARINA STAVENHAGEN

¿Cómo fue el proceso?
 Leer todo lo que hay sobre Nahui,
 que fue descubrir
 no solo un personaje fascinante,
 sino todo un momento de la historia de México
 del que se ha hablado mucho,
 pero como que esa dimensión
 respecto a las mujeres no la entendía yo mucho.
 Me pareció fascinante descubrir a Nahui.
 El reto es cómo realmente
 te puedes meter en la piel
 de un personaje que, además de que, bueno,
 no tuvo la gloria de morir pronto,
 sino que murió ya muy vieja,
 y tuvo toda una segunda mitad de su vida
 muy oscura, triste, abandonada, indigente.
 Y no se trataba tampoco
 de hablar de esa soledad.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Más bien justamente traté de
 abordar aquellos momentos más importantes
 o más luminosos

o más interesantes
 en la vida de Nahui,
 porque tampoco es una película biográfica.
 No te cuenta el dato,
 no va por ahí.
 Es más, justo lo que opté
 fue por encontrar
 los momentos de mayor emoción.
 Más como retratos, momentos, viñetas...
 Yo lo que quisiera es que la gente
 si la ve no se sepa la vida de Nahui,
 sino que de pronto quiera saber sobre Nahui.
 Que sea un personaje que
 quieras averiguar quién era,
 o qué onda.
 Y una mujer tan intensa,
 tan talentosa,
 tan llena de vida y de coraje
 y de furia y de pasión y de erotismo,
 y a la vez tan segura de sí misma,
 y tan profundamente sola
 e insegura también.
 Era alguien que era muy contradictoria.

CORTE A:

TÍTULO:
 "PRINCIPIO Y FIN" (1993)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

FICM

¿Hay alguna novela
 que te encantaría adaptar?

PAZ ALICIA GARCADIIEGO

No, porque nunca pienso
 a partir de novelas.
 Hay algo que me detona.
 Cuando yo leí *Principio y fin*,
 que sucede en El Cairo,
 ya había estado en El Cairo,
 y sí me había dado cuenta
 de que había muchas cosas de El Cairo
 que me recordaban a la Ciudad de México.
 La intensidad del centro
 de la Ciudad de México,
 cosas en las relaciones familiares,
 una comida de domingo
 en un restaurant de El Cairo,
 la multitud de familias ruidosas
 que comen como cerdos,
 igualito que en México.
 Pero lo leí porque yo soy lectora.
 Y cuando llegué al capítulo final,
 cuando los hermanos se suicidan,
 en ese instante empecé a llorar...
 Como desde que tenía yo catorce años

no leía una novela llorando,
 porque uno deja de llorar con el tiempo,
 te gustan mucho, pero lagrimeas.
 Yo sollozaba.
 Y cuando leí la palabra Fin, dije:
 "Esto lo voy a adaptar
 básicamente por el final".
 Y no me di cuenta sino hasta después
 cuando ya estábamos prácticamente terminando...
 No, hasta después de haberla filmado,
 y cuando estaba en edición,
 que yo había revertido la lectura de Mahfuz...
 Lo que Mahfuz ponía era
 que el hermano le dice a la hermana
 que se había emputecido.
 Ya sabes lo que tienes que hacer.
 Y la hermana le decía:
 "Yo me suicido, tú no te preocupes".
 El asesinato por honor todavía no estaba
 tan extendido en las culturas árabes,
 es una novela del 43.
 Entonces yo desde mis ojos occidentales,
 lo cambié de manera inconsciente a:
 "El hermano le pide a ella que se suicide",
 en lugar de que la hermana se ofrezca,
 le pide que se suicide...
 Toda la primera parte
 hasta el capítulo final,
 es un melodrama familiar muy sabroso,
 muy bien armado,
 y en el capítulo final
 hay un cambio a la tragedia,
 desde mi lectura,
 que es cuando el hermano
 le dice a ella "suicídase".
 Y claro, es que
 desde Occidente era lo impensable.

No me di cuenta de que
 yo había leído "tragedia"
 donde Mahfuz leía "sociología".
 Una costumbre que,
 si bien probablemente existiera antes,
 empezaba a difundirse en los países árabes,
 y Mahfuz era muy laico,
 era muy... por eso le dieron una puñalada,
 por occidentalizante.
 Estaba en contra de esas cosas.
 Él hacía una denuncia sociológica,
 yo lo leía desde mi Occidente como lo impensable,
 y lo impensable es decirle a alguien:
 "Ándale, ya mátate".
 Y que el otro lo haga
 como cordero pascual.

CORTE A:

TÍTULO:
"PROFUNDO CARMESÍ" (1996)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

PAZ ALICIA GARCADIIEGO
 Cuando escribí *Profundo carmesí*,
 a mí me gustaba mucho
 que los personajes fueran
 o se sintieran anómalos,
 no dignos del amor romántico.
 Y quería yo hablar sobre el amor romántico.
 En el caso de la antecesora,
 la de *The Honeymoon Killers*,
 me imagino, no sé,
 porque nunca platiqué con el señor,
 que es fársica, es mucho más fársica.
 Está hecha desde afuera de los personajes.
 Yo quería contarla desde adentro
 de los personajes
 porque es la historia de un amor loco.
 Ahora, la pude haber contado
 como una historia de detectives,
 o elegir la historia de una o dos de las víctimas
 y contar la historia de una de las víctimas,
 y llegan unos
 y las asesinan en una secuencia.
 Pero más o menos.

CORTE A:

TÍTULO:
"LAS RAZONES DEL CORAZÓN" (2011)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - LA CONDESA - TARDE

PAZ ALICIA GARCADIIEGO
 Y cómo son curiosas las adaptaciones,
 y cómo, finalmente,
 la intención que tiene uno al principio
 al final se modifica.
 Cuando decidí hacer *Madame Bovary*
 era una noche en Madrid.
 Había ido yo con una amiga
 más joven que yo a ver esta película
 que tiene un nombre tan largo...
Eterno resplandor de una mente sin recuerdos.
 Entonces con esta amiga
 estábamos hablando,
 echándonos unos tragos en un café,
 noche gloriosa en Madrid,
 y hablando de la imposibilidad amorosa.
 Y de ahí llegamos a las novelas
 de adulterio del XIX en la conversación.
 Y en la conversación le dije:
 "Te tengo que confesar,
 yo no soporto a Emma Bovary".
 No la novela, al personaje.
 De veras, es que uno dice:
 "A mí me toca sentarme junto
 a esta mujer en una cena,
 y me corto las venas con el bolillo".
 Le dije:

"A mí me gusta mucho más el personaje de Charles Bovary, del marido".
 Que es muy compasivo, porque te das cuenta que él sabe que ella lo engaña. Y te das cuenta cómo la perdona, cómo acoge al amante, y cómo cría a la niña dándole una imagen mítica de la mamá para no destrozar a la mamá... Me gustaba la imagen de esta víctima, de este pobre hombre. Dije: "Voy a tratar de escribirla sobre el marido de Emma Bovary". Pero qué sucede, que el cine es acción. Y entonces no quería que fueran ricos, entonces iba a trabajar en una oficina, y ahí lo tienes de nueve de la mañana a siete de la noche metido en una oficina haciendo actos repetitivos. La que engaña, la que va y compra y se endeuda, a la que amenazan de embargo es a ella. Entonces, aunque yo no lo quisiera, me di cuenta de que la cámara sigue la acción, y resultó siendo ella la protagonista. Al final sí me permití darle un final en donde Charles Bovary dijera lo que yo quería que dijera. Pero no era mi intención originaria.

CORTE A:

TÍTULO:
 "EL TRASPATIO" (2009)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - TARDE

FICM

Para escribir la película *El traspatio*, ¿basaste los personajes en personas reales, o fuiste adecuando los personajes a las situaciones que querías contar?

SABINA BERMAN

No, hice un trabajo periodístico bastante serio, y después tardamos en encontrar al director. Estábamos trabajando con un director, y él trató de meter su ideología en la película, y le dije: "Está muy padre toda tu ideología, como todas las ideologías, pero hice un trabajo periodístico y no lo voy a cambiar para ajustarme a tu ideología". Me alegra mucho que no nos doblamos a este grave error de torcer las historias para ilustrar una ideología. Entonces detrás de *El traspatio* hay una investigación periodística muy seria. Cuando por fin me senté en esta misma sala con Carlos Carrera,

le dije que me preocupaba eso.
 Ni ideología feminista,
 ni ideología comunista,
 ni ideología neoliberal, no.
 Estás haciendo historias reales.
 Y Carlos me dijo que él quería ir
 a Ciudad Juárez a filmar.
 Y que si le enseñaba los lugares
 en que sucedieron las cosas,
 y buena parte de la película
 está filmada en los lugares
 donde acontecieron las cosas.
 Cosa que para la productora,
 que fue Isabelle Tardan,
 fue durísimo.
 Y también para el equipo.
 En cierto momento teníamos
 un círculo de policías,
 después Universal
 nos puso un especialista en guerra
 que nos cuidaba,
 y después en el círculo exterior
 estaba el ejército cuidándonos
 y los policías temían de los soldados
 y el especialista en guerra temía de todos.

FICM

¿En algún momento pensaste
 hacer un documental
 de ese trabajo periodístico?
 ¿O pensaste de entrada en la ficción?

SABINA BERMAN

En la ficción.
 Yo he hecho varias veces eso,
 tomo una historia real,
 la persigo,

y después, tomando los elementos
 de esa historia real,
 lo reordeno para que tenga un poder dramático
 y me doy licencias de ficción.
 Pero no desmiento, sí,
 hay algunos cambios,
 algunas síntesis del trabajo original,
 pero creo que lo valioso está ahí.
 Lo de *Gloria* que hice es igual.
 Es una historia muy apegada
 a la vida, la verdad.
 Pero es mentira que uno
 se encuentra las historias
 tiradas en la calle
 o que en una entrevista con Gloria Trevi
 uno tiene el guion.
 Eso es una fantasía de alguien
 que nunca ha escrito una historia,
 ni periodística ni de ficción.
 Así no es.
 La realidad te entrega
 un universo muy complejo de sucesos,
 y de ahí un guionista
 tiene que extraer una historia.
 ¿Cuál es el valor de esa historia?
 Eso es muy personal.
 No necesariamente es la historia
 que capture la mayor cantidad,
 sino que capture lo que el guionista
 cree que es lo más relevante,
 lo de mayor consecuencia.
 Lo que tendrá más consecuencia
 en la vida del espectador
 cuando se dé a conocer.
 Es un trabajo bien interesante
 decantar una compleja realidad en una historia.
 Es una de las artes más primitivas

y más largas del género humano.
 Vivimos de eso, de historias.
 De hecho, las religiones son historias,
 las ideologías son historias,
 entonces cuando uno hace una película
 hace una historia mucho más modesta,
 de dos horas,
 pero uno quisiera que la gente
 saliera del cine o del teatro
 o cerrar el libro sintiéndose
 que algo ha cambiado.

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA ZONA" (2007)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - DÍA

FICM

La zona está basada en un cuento tuyo.
 Cuando lo escribiste,
 ¿lo visualizaste como una película?

LAURA SANTULLO

No, no exactamente.
 El cuento es anterior.
 Es de un libro de cuentos
 que yo tengo que se llama *El otro lado*.
La zona surgió como un cuento breve,
 tendrá doce páginas.
Desierto adentro y *La zona*
 son dos películas que
 corren bastante en paralelo.
 Una era el Plan B de la otra.
 Como son las cosas y en general,
 en términos del cine
 y de la dificultad
 para financiar tus proyectos,
 en lo que corría *Desierto adentro*
 (que nos tomó como siete, ocho años)
 en paralelo empezamos a pensar Plan B.
 Y bueno, yo tenía este cuento
 de *La zona*.
 Rodrigo lo conocía,
 y en ese proceso dijimos:

"Bueno, esto tiene cara de que podría transformarse en un guion", incluso en un guion que nosotros veíamos con un perfil completamente distinto a *Desierto adentro*, lo cual también nos permitía moverlo de otra manera. Sentíamos que podía tener un carácter de historia mucho más policial sin ser un policial clásico. El cuento está muy basado en el personaje central que va narrando sus peripecias y sobre todo sus emociones, pero de alguna manera lo veíamos, por un lado, un proyecto totalmente diferente a *Desierto adentro*, que nos abría otra perspectiva, y al mismo tiempo, sentíamos que, sin ser comercial, tenía la posibilidad de abarcar un público más amplio. Rodrigo con un cortometraje que se llama *El ojo en la nuca* había ganado el Oscar estudiantil y eso le abrió hacia Estados Unidos gente que tenía interés en platicar con él y preguntarle qué proyectos tenía. No teníamos estrictamente el guion de *La zona*, pero teníamos el cuento. Se hace una traducción y con eso se empieza a mover. Y luego lo que ocurre es que se interesa Columbia Pictures por el cuento y trabajamos

(fue una cosa muy extraña, porque eso fue un trabajo pagado, lo cual fue extrañísimo). Entonces desarrollamos el guion con la idea de que lo iba a hacer Columbia, pero no lo hizo, lo logramos hacer con otros productores, lo hicimos en conjunto. Ese es un proceso que hacemos también con Rodrigo, en este caso sí con base en un cuento mío, a diferencia de *Desierto adentro*, que fue una idea de Rodrigo que yo complemento y ayudo a desarrollar. En el caso de *La zona* sí venía de un cuento original mío, aunque para ser estrictos el guion tiene muchísimas cosas nuevas. Es una diferencia sustancial cuando adaptas de una novela o cuando adaptas de un cuento.

CORTE A:

LAURA SANTULLO

Yo creo que lo que tiene el cuento es un espacio mucho más libre. En el caso de *La zona* teníamos unas líneas básicas. Sabíamos lo que era la trama en general, a dónde se dirigía, dónde terminaba y más o menos lo que pasaba, pero es como si hubiera grandes puntos de llegada y había que construir todos los puentes.

Eso nos permitió un trabajo
 muy libre de inventar.
 Por decir un ejemplo clave,
 en el cuento en un momento se dice
 que la policía presionaba a los residentes
 en esta zona residencial privada
 para saber qué había ocurrido,
 porque desaparecen unas personas ahí dentro.
 Eso es todo lo que el cuento decía.
 Toda la trama policial
 que tiene *La zona* es nueva.
 Toda esa trama policial,
 qué hacen y qué no hacen,
 que hay un comandante
 y que se habían metido a robar.
 Todo eso es nuevo, nace para el guion,
 porque de algún modo
 yo creo que ahí es una de las cosas
 donde funcionan tan distinto
 la literatura y el cine.
 Yo siempre hablo de zonas opacas
 de un lado y del otro.
 En la literatura tú puedes decir
 que la policía presiona,
 y cada persona imagina aquello
 como se le da la gana y funciona.
 Cuando lo tienes que trasladar
 y volver una película
 y por lo tanto primero un guion
 (que yo digo que ya es una película,
 pero está hecha papel
 porque no tienes plata),
 eso que se vuelve película
 tiene un nivel de concreción
 que no sirve para decir:
 "La policía presiona".
 Tiene que tomar un carácter de aterrizaje,

de volverse infinitamente más concreto
 de lo que puede ser la literatura.
 Esa cosa que en la literatura
 puede permanecer opaca,
 y que lo que lo vuelve luminoso
 es la imaginación del lector.
 Eso ya tiene que haber ocurrido
 como proceso cuando tú lo transformas
 en un guion cinematográfico.
 Esa zona de opacidad de repente
 ya tiene que alcanzar luz
 y tiene que ser concreta,
 pienso yo,
 para producir una buena película.
 También puedes hacer un guion maltrecho
 donde dejes liberado
 a quien lo haga después.
 "Pues hazle como quieras".
 Podrías, pero para mí eso sería
 un guion maltrecho,
 un guion que todavía está preso
 de lo literario
 y no ha pasado a ser
 un producto cinematográfico.

CORTE A:

¿Por qué en el cine mexicano las nuevas generaciones han dejado de adaptar literatura?

CORTE A:

107

GUSTAVO MOHENO

Definitivamente no es tan sencillo. No es como tal vez en otra cinematografía. Empecemos por Hollywood. Ahí es una industria donde se le sigue la pista a todo lo que se está escribiendo, pues ahora sí lo que está en galeras, que incluso ni siquiera está impreso todavía o no llega al público. Hay gente que trabaja de eso, de leer esas nuevas novelas antes de que se publiquen, y desde ahí ya están comprando las opciones productores y están desarrollando proyectos. Y a veces son proyectos que se hacen luego luego o que tardan 10 años en hacerse. Pero es decir, hay una conciencia. Aquí en México pues no tenemos eso, porque realmente no somos una industria. Estamos todavía en pañales en muchos sentidos. Por ejemplo... siempre he querido hacer *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza. Me parece que sería una película padrísima. Cuando yo de pronto *pitche* la idea, pues también los productores dijeron: "Híjole, pues hay que comprar los derechos... y hay que conocer a Elmer". O sea, ellos mismos se empiezan a enredar como queso oaxaca y sienten que es muy difícil, que es más fácil ya entrarle con el guionista y demás. Es una cuestión en la que tendríamos que ir avanzando, porque la verdad es que hay un material riquísimo ahí. Y debería haber más adaptaciones. El material que hay por ahí es vasto y es riquísimo, pero también es cosa de que la industria vaya avanzando y encuentre su camino también para que le perdamos el miedo a tratar con los autores.

CORTE A:

AMAT ESCALANTE

No sé, la verdad no soy la persona indicada para contestar eso, pero no sé. El tipo de cineastas ha cambiado un poco, pero también tal vez se lee menos. La televisión, el acceso a otras películas, por ejemplo. No sé si tenga algo que ver, pero antes en México era mucho más difícil ver cine que en Estados Unidos.

Y eso ha cambiado. Ahora a través de internet y todo eso. Tal vez eso hace que nos interese menos la literatura. Creo que también una cosa de las adaptaciones es eso de que la forma en que hacemos las películas en México es como podamos. Y cuando estás empezando con la semilla de una película yo veo difícil el trámite y los derechos de una novela. En parte yo por eso también no es algo a lo que me he acercado mucho, porque sé que tienes que pagar los derechos. Y cuando yo empecé eso era impensable, pensar que iba a pagarle a alguien, tendría que haber yo conocido al escritor y que fuera gratuito eso.

CORTE A:

CARLOS CARRERA

Creo que, en la literatura mexicana, digamos en las últimas décadas, hay mucho experimento, mucho expresar el discurrir del cerebro y las ideas, que no son materia cinematográfica. En el cine lo que funciona son los personajes con su psicología, sus acciones, sus relaciones, y los diálogos. El cine sí es acción. Y mucha de la literatura no está contada así. No es como la literatura estadounidense, como Steinbeck, es poco adaptable. Yo hice una película que se llama *De la infancia*. La adaptamos entre tres personas, Fernando León, Silvia Parstenac y yo. Y pues nos encantaba la novela, y una vez metidos a adaptarla, la película sucedía en 5 años. Nosotros teníamos que hacer el ejercicio de darle cierta unidad de lugar y tiempo. Contaba la historia desde el punto de vista de un fantasma, y a la vez desde otros personajes. Eran como puntos de vista múltiples, pero nos gustaba y hubiera sido más fácil empezar a hacer una película que hablara de la violencia intrafamiliar de cero, de un guion original, pero bueno, estamos contentos con la película. Pero sí, muchas veces es más complicado hacer la adaptación, que de repente hacer una película original. Me acuerdo de *La mujer de Benjamín*, que fue relativamente fácil. No había ningún compromiso y era nada más empezar a contar la historia y dejarla que se desarrollara, soltar a los personajes en esa realidad y esperar a ver que hicieran lo que hacían, y luego, sí, forzar las cosas para que no se salga todo de cauce.

CORTE A:

SABINA BERMAN

Bueno, creo que porque quieren, se sienten artistas completos y entonces quieren contar su historia. Eso tiene su lado positivo, pero también su lado negativo. Para contar una historia sí necesitas una información. Para tocar a Rachmaninoff en el violín necesitas haber empezado con Bach. Entonces muchas veces, yo lo veo muy seguido, en las óperas primas hay: “Yo puedo todo. Yo sé lo que quiero contar”. Pero después resulta que las historias son demasiado sencillas. O como me decía un crítico, son un primer acto con un final repentino. No es raro que me hable alguien, un joven director o una joven directora, y me diga: “Oye, Sabina, tengo una historia, ¿la desarrollas tú?” Y siempre viene la explicación: “porque hice mi ópera prima, pero ya cuando la vi dije: lo que me falló es el guion”. Y siempre es decirles bienvenidos a la cooperación artística. Está muy bien. A los mejores directores les cae el veinte. Y dicen: “¿sí estoy contando todo lo que debí haber contado, o me faltó pluma?” Se pasan estudiando más bien cómo hacer películas, no cómo hacer guiones. Entonces después ellos mismos son demasiado parcos para ellos mismos como directores, y es muy típico que en la segunda película ya quieran trabajar con un guionista. Está muy bien el proceso.

CORTE A:

ROBERTO SNEIDER

Yo creo que hay literatura mexicana maravillosa, y creo que ha habido por muchos años escritores que han dedicado su vida a esas obras, y que estos autores ven sus obras literarias como una obra final en sí misma y por lo tanto hay una entrega muy especial. Y aparte me gusta adaptar muchas veces porque no solo estas obras son obras en las que los autores han metido mucho tiempo y mucho corazón, sino que aparte lee uno muchas obras literarias y hay algunas que te hablan y escoges esas. Yo creo que hay una experiencia mexicana que está recogida en estas obras que son una gran fuente de material para películas. ¿Por qué ha

habido pocas adaptaciones? No sé por qué. Me parece un gran desperdicio, me parece que el cine mexicano ha pasado por diversos momentos y que realmente solo en los últimos años ha habido una oportunidad consistente para un grupo amplio de cineastas. Quizás hubo un pequeño momento por ahí en la llamada “Época de oro”, pero creo que ni cerca de las oportunidades que hay hoy en día, porque era una realidad muy de industria con muchísima menos diversidad de expresiones. Yo creo que, en mi opinión, estamos viviendo el mejor momento de la cinematografía en México. Y sí me parece curioso que no hayamos recurrido más a la literatura mexicana, que es realmente una joya. Quizás es por iletrados. Quizás es porque leemos poco, la verdad no sé.

CORTE A:

CLAUDIA SAINTE-LUCE

No sé por qué se han separado de la literatura, porque las películas mexicanas que más me gustan son adaptaciones... de Roberto Gavaldón, de todos estos libros buenísimos en los que había una fuerza más potente que daba un crecimiento al personaje y no había solo lo que hay ahora, que es una exploración de los planos, pero la historia ya se diluye un poco, o a veces se diluye el personaje, o se diluyen emociones que antes estaban muy presentes. Tú ves una película de cine mexicano de antes y a veces son sobre-actuadísimas, pero la historia estaba ahí, palpitaba, y ahora no tanto. Entonces yo creo que fue más querer explorar nuevas formas, como en todo, en la pintura, en la música, y creo que debería regresarse a eso. Como todo es cíclico, creo que regresará, porque creo que hay una ola de... Yuri Herrera, Fernanda Melchor Ortuño, Herbert... Hay una ola de gente que está haciendo ficción muy poderosa, y que está hablando de temas padres.

CORTE A:

CLAUDIA SAINTE-LUCE

Los directores buscaban o buscan una adaptación porque a veces coincide que hay una conciencia muy grande en tu momento de vida que estás atravesando. Y justo lees ese libro y te resuena porque no encuentras las palabras para que se nombre lo que estás sintiendo. Hay veces que te gana el sentimiento y tú mismo puedes escribirlas, o directores que no son escritores, buscaban adaptaciones para traducir esa obsesión que tenían, pero como escribo, se me hace más fácil sacarlo, a recurrir a una ficción de alguien más para traducir eso en lo que estoy enajenada en ese momento. Creo que por eso a lo mejor no he volteado a ver una adaptación, o que no ha coincidido que en un momento de mi vida me encuentre un libro que traduzca eso que estoy sintiendo.

CORTE A:

PAZ ALICIA GARCIADIEGO

En Hollywood se están haciendo muchas adaptaciones o *remakes*. ¿Por qué se hacen tantísimo los *remakes* ahora o adaptaciones en Estados Unidos? Porque los estudios están manejados por jóvenes ejecutivos que estudiaron administración de empresas y que si a la película le va mal en taquilla, que es lo único que les interesa, la culpa es del primer *remake* o del autor de la novela. El éxito estaba garantizado por el anterior. Lo cual hace que el porcentaje, en los grandes festivales, se incremente. Por un lado. Eso es con respecto a Hollywood y sus tendencias. Y por otro lado, porque la mayoría del resto del mundo, los que hacen cine suelen ser lectores. ¿Por qué en México no? Realmente no lo sé. Yo sí hago adaptaciones.

CORTE A:

PAULA MARKOVITCH

Creo que influye directamente porque el director quiere investirse con la figura autoral, y si es un libro publicado es más molesto porque tengo que decir que me basé en una novela.

Lamentablemente. Entonces cuando a mí me dicen: “no, es que acá no hay escritores, que acá no hay guionistas”. No, inadie quiere ser guionista! Salvo por dinero. Es la verdad. La gente que yo conozco que escribe cine, o escribe paralelamente novelas, o escribe literatura. Y entonces lo toma como chamba, como algo que no es de él, algo que uno hace por varo. Yo lo hago también. Lo que yo estoy diciendo lo sigo haciendo. Y es muy gracioso porque ya no me quieren contratar porque ya se hizo público lo que pienso. Entonces eso es enajenante, que en general los escritores resuelven hacia alguna dirección. Es muy poca la gente que sigue escribiendo guiones. O sea, o publican libros o se vuelven directores, porque sí, porque el camino como guionista resulta enajenante, porque es como escribir sin escribir.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Yo creo que eso sí es algo que hay que aprender y hay que pensar en ello. Yo creo que aquí honestamente nos falta rigor. O nos falta leer más, ponle como quieras. Leer más, o sea, no estamos inventando el hilo negro. Si bien puedes ser súper original en tu historia o decir: “No voy a utilizar actores, porque quiero algo natural”. Y contra eso están los actores que te dicen: “Oye, yo soy un buen actor. Yo puedo hacer algo natural. No todo es la educación de la telenovela”. Así como hace falta leer más, hace falta aprender a dirigir actores. Eso yo creo que es muy importante y no es cualquier cosa tampoco. En fin, no sé, tengo varias ideas, pero sí creo que es un tema lo de la adaptación. Porque yo veo en la literatura mexicana una riqueza muy especial, y creo que no estamos sabiendo aprovecharla. Bueno, nada es insalvable. Yo creo que son grandes oleadas. Entonces se va a regresar a ello. Pero sí creo que hay una riqueza enorme en la posibilidad de la adaptación, y bueno, es algo que tenemos que trabajar.

CORTE A:

GUILLERMO FADANELLI

Creo que se trata de una ausencia —cada vez más común— de afición o gusto por la literatura. El cineasta que carece de cultura literaria piensa que el mundo del lenguaje comienza consigo mismo; hay algo de egolatría y analfabetismo en posición semejante: esta clase de cineastas sufre de una confianza desmedida hacia la ocurrencia *estética*. Su juicio subjetivo es ley y acción; por lo tanto se consume ensimismado en su propia hoguera. Acostumbro decir que los escritores y artistas somos “enanos en hombros de gigantes” (Bernardo de Chartres) para acentuar que somos pura consecuencia y efecto de un saber que nos precede. No inventamos nada nuevo. Sin embargo, hoy los “enanos” (sin ningún afán de ofender) proponemos la estatura y debido a que no conocemos los sedimentos del mundo que habitamos, entonces queremos volver a fundarlo: arrogancia, subjetividad y frivolidad. A raíz de ello, la mayoría de películas que se producen en la actualidad son desechables (hablo de mi gusto y opinión personal; claro, no soy una *autoridad*), y esto no es a causa de la nacionalidad del cineasta (el nacionalismo; esa obsesión inútil), sino porque tales obras carecen de profundidad y horizonte. Respondiendo directamente a tu pregunta: no se tiene que adaptar una novela para narrar una historia bien fundada y original en el cine, pero si no lees ficciones —si desconoces la obra de escritores como Philip Roth, Joseph Roth, García Ponce, Vila-Matas, Bukowski, Elena Garro, Inés Arredondo y cientos más— entonces requieres ser un cineasta muy talentoso y excepcional para volver a *inventar* el mundo (*reinventarlo*, sería una palabra más precisa) o, por lo menos, para no revelar tu ingenuidad y candidez de una manera tan evidente. (Por otra parte, el cine de autor va cuesta abajo y su lugar lo toma la empresa cinematográfica que incluye al director, al guionista y demás actores como meros empleados).

CORTE A:

La razón principal para mí, o sea, si ahora yo tuviera 30, 40, 50 mil dólares que me sobrarian, sin duda compraría un par de novelas. Pero no los tengo, no tengo ese dinero. Yo espero que en el futuro pueda hacerlo. Soy amigo de Lynne Ramsay. Ella llevaba varios años trabajando en una adaptación de *The Lovely Bones*, y le acababan de quitar los derechos después de cuatro o cinco años de trabajar en el guion. Entonces estaba absolutamente hecha mierda. Y claro, llega esta gente con tantísimo dinero y compraron a todo el mundo. Entonces lo que yo aprendí o la conclusión para mí, es que, si voy a hacer una adaptación, yo tengo que tener los derechos. No un productor, no una compañía productora. No, yo tengo que comprar los derechos personalmente, lo cual implica una inversión personal de mi patrimonio que aparte puede llegar a ser de muchos años. Primero tienes que agarrar la novela, luego adaptarla a guion, luego, ya que tienes el guion, ponerte a buscar el dinero, y luego puede ser que te salga o no. Entonces realmente es una inversión de dinero y de tiempo. Y obviamente no te vas a poner a adaptar algo si no tienes los derechos. Entonces para mí la razón es porque implica una inversión de dinero que no tengo, pero si lo tuviera, sin duda. No les voy a decir cuáles, pero sí hay dos o tres que sin ninguna duda las adaptaría.

CORTE A:

MICHEL FRANCO

Pero a ver, analizándolo de otro modo, ¿qué gran película de la historia del cine mexicano (y seguro hay una o dos o más) parte de un libro? Yo te puedo decir grandes fracasos que no vale la pena mencionar, pero ¿qué gran película ha partido de un libro? Yo no entiendo la necesidad de adaptar libros. Mis directores favoritos todos escribieron sus guiones, entonces no veo para qué adaptar un libro. Eso no quiere decir que no lo llegue a hacer un día, pero además emplear el tiempo en estar buscando libros me parece raro. Yo creo que como director tienes que crear tus guiones y si te encuentras un día un libro y se presta para lo cinematográfico, pues adelante. Tendría que ser un libro que, desde el punto de vista

del guionista que lo va a adaptar o director, tendría que ser un libro que no llegó a su máximo potencial o quedó de alguna manera incompleto. Yo lo que más critico es cuando el cine parte de una ambición por hacer algo comercial. Entonces yo creo que mucha gente adapta los libros porque dice: "Esto va a ser un guamazo". Y muchas veces les sale el tiro por la culata, porque el cine es muy impredecible. Pero creo que la mayoría de las veces se adaptan libros por esa ambición estúpida y muy arrogante de filmar algo que a todo el mundo le va a gustar. Y la experiencia que uno tiene leyendo el libro es muy diferente a la que va a tener el espectador viendo una película, por muchísimas razones. Ahora, otra vez, si un día me encuentro un libro al que le faltó algo que yo puedo completar, pues sí me parece un ejercicio interesante.

CORTE A:

ERNESTO CONTRERAS

Podría decirlo de forma muy personal. En el CUEC tuve la oportunidad de hacer, no sé, cinco o seis cortometrajes, durante la carrera. Los primeros los escribí yo, después empecé a colaborar con mi hermano, como guionista. Y bueno, tuve la fortuna de que mi hermano escribía. Siempre escribió cuentos y eso me daba una oportunidad riquísima de hacer historias, muy nuestras, muy propias. Después, cuando la ópera prima, que fue *Párpados azules*, la verdad, ahora a la distancia ya pasaron diez años, diría que tenía que ver con lo que en ese momento me movía mucho. Con esos temas de los que quería hablar, que eran la soledad, la incomunicación, la imposibilidad del amor, la desconexión. Y se dio de forma natural. Ni si quiera me cuestioné en ese momento si quería hacer algo nuestro. Conforme han pasado los años, y teniendo acceso a tanta literatura, a tantos libros, tanta cosa increíble, es una inquietud. Yo, la verdad nunca me lo había cuestionado como de por qué original y por qué no adaptación.

CORTE A:

ERNESTO CONTRERAS

116

Hasta ahora todo lo que he filmado son historias originales, pero por supuesto que lo tengo pendiente. No puedo decir cuáles porque... de hecho las tengo ahí prácticamente firmadas. Tengo dos novelas firmadas. El reto de llevar literatura a la pantalla es algo que me interesa muchísimo.

CORTE A:

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

En el CCC te piden mucho que tú escribas tus historias. Es como un proceso dentro de la escuela. Es extraño porque solo llevas una clase de guion, el primer año, y luego los que te asesoran los guiones son realizadores. Entonces creo que se cojea en tanto a las historias, que no son tan redondas y no hay como este vínculo con la gente que se especializa en guion. Pero creo que, para la gente de mi generación, o la gente que está haciendo cine desde hace diez años en México, hay un parteaguas que tiene nombre y apellido, que es Carlos Reygadas. No solo es el uso de exteriores, no actores... muchos detalles. Antes en el CCC estaba todo este temor de los ejes y todo eso, y no te das cuenta que sí, que de repente no es tan elegante saltarse un eje, pero en la película existe y tiene algo que aportar, y no por eso es menos película o menos cine.

CORTE A:

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

La película que voy a hacer en noviembre, en la que van a actuar mis hijas, está inspirada en *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, y no lo estoy adaptando, más bien me estoy inspirando en eso. Hay un escritor mexicano que me gusta, que se llama Julián Herbert, que hizo una novela sobre su madre que me pareció muy potente, y hay un escritor guatemalteco que se llama Eduardo Halfon, que me gustaría... de hecho, llevo dos semanas pensando proponerle que me deje adaptar algo. Y de novelas sí,

hay muchas novelas que me gustaría... pero más que novelas, creo que llevo dos años que me volví adicto a la novela gráfica, entonces me gustaría adaptar novelas gráficas.

117

CORTE A:

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

Por un lado, me gustaría adaptar, pero, por otro lado, como sé que no uso el guion en el set y en el montaje, no quiero que esta gente que admiro me termine odiando después de la película. Por eso mismo no trabajo con guionistas. Por más que hay gente que me gusta su trabajo, sé que no soy la persona indicada porque no voy a respetar el guion en el set ni en el montaje. Entonces no me quiero meter en una demanda o en un lío. En esta película que voy a hacer que se llama *Cómprame un revolver*, quiero experimentar, y la experimentación va a ser seguir el guion al pie de la letra.

CORTE A:

JORGE MICHEL GRAU

Tal vez peque de *naif*, pero creo que el cineasta es muy egoísta. Y no muy egoísta malamente, sino que... bueno, sí malamente. Eso nos hace lentos y nos hace ciegos muchas veces, pero también nos obligaron a eso. Es muy difícil levantar un proyecto, es muy difícil financiarlo, es muy difícil llevar a buen puerto una película. Entonces el cineasta se atrinchera en su propia historia y dice: "Esta película la exhibo porque la exhibo, así me tarde siete años". Entonces creo que todas las nuevas generaciones que entramos a estudiar cine o que estamos haciendo cine sin escuela (la escuela es nada más uno de los caminos) se encontró con esa costumbre, que tú tenías que defender tu historia a capa y espada y nadie podía tocarla y nadie te podía decir que estaba mal y había que llevarla hasta la última consecuencia para poder exhibirla. Creo que ahí empieza esta malformación del cineasta egoísta que no permite que ningún guionista participe en su historia o voltear

a la literatura. Como que la gente se distanció, y también hay directores (yo doy clases de cine desde el 2006), y es tremendo ver cómo hay muchos directores, no todos, que no leen. Como que la literatura no los atrae. Son fanáticos de las series de televisión, adictos al cine, y son una enciclopedia cinematográfica, pero no leen escritores contemporáneos, ya no digamos clásicos. Es un recurso, un lenguaje muy cotidiano al que podrían acceder.

CORTE A:

JORGE MICHEL GRAU

Por otro lado, creo que también el gremio de la literatura es muy cerrado, y difícilmente regalan o dan la obra. Entonces creo que esa cosa está sucediendo. Yo me acerqué a los escritores. Me gusta mucho leer y tengo buena relación con algunos escritores. Se me hizo muy rico cómo podíamos potenciar una historia que, contada desde mi versión, desde mi voz, podía tener cierta frecuencia, pero con un universo literario le podíamos dar una fuerza con mucho más alcance. Y eso pasó con Alberto Chimal, que de pronto yo veía el guion y alcanzábamos tonos que a mí me encantaban, que yo estoy seguro de que si yo hubiera escrito solo no hubiera alcanzado. Y además también todo este bagaje cultural riquísimo que te da un escritor, que creo que se nota en el texto, en la película. Y de ahí empecé más bien a pisar ese rumbo; ahorita en todos los proyectos que tengo para adelante está un escritor vinculado. Y ahorita estoy desarrollando un proyecto de Marçal Aquino, un novelista brasileño divino, escribe impresionante. Con Bernardo Esquinca, con el mismo Chimal, te digo, ahí encontré una veta. Y creo que la gente se va a empezar a acercar. De una u otra manera, las historias están ahí.

CORTE A:

JORGE MICHEL GRAU

Además, es curioso, porque, digamos, hay grandes guionistas que en realidad son novelistas, y que les es muy fácil hacer un guion. Digo, hay 200 millones de ejemplos. Y hay películas brutales que están basadas en novelas que la gente no está ni enterada. Por ejemplo, yo me volví fanático de Dennis Lehane, que es el novelista de *Shutter Island* y de *Río místico*, por decir nada más así un par, y ahí están las novelas. Y el americano sí volteo mucho a buscar en ese universo y nosotros no. Creo que se está dando, y creo que la fortuna es que ya hay muchos escritores jóvenes de la misma edad de los cineastas y entonces el diálogo puede ser muy fácil. Yo creo que también hubo un momento en que estas grandes voces literarias ya eran una cosa inalcanzable en el intelecto y despreciaban un poco al cineasta menor, al que venía haciendo sus primeros pininos. Ahora está un director que tiene dos películas con un escritor que tiene dos novelas, pues el matrimonio puede ser perfecto.

CORTE A:

ALFONSO PINEDA

El mexicano no lee. Si leyéramos más, creo que encontraríamos mejor material del que hay. El problema es que todos los que quieren hacer cine creen que son escritores y creen que son los mejores, y cuando se dan cuenta después de dos o tres películas que no, es cuando empiezan a buscar a los escritores, o empiezan a buscar libros que puedan adaptar.

CORTE A:

ALBERTO CHIMAL

No lo sé. No podría decirlo con certeza. A mí se me ocurre, viéndolo desde afuera, se me ocurre que hay en la última generación una influencia muy peculiar de muchos cineastas que son autores, y que tienen esa huella autoral desde el principio de

su propuesta. Y entonces viene, como muy natural, que los diferentes cineastas quieran hacerlo todo, que no estén interesados en colaborar con un guionista. Creo que eso ha estado ocurriendo en cierta manera desde hace por lo menos unos 20 años. Cuando era estudiante, me tocaba con cierta frecuencia escuchar las quejas de los profesores de guion, sobre todo, a este respecto. El guionismo profesional se ha desarrollado más en la televisión, me parece, en últimos tiempos.

CORTE A:

NATALIA BERISTÁIN

Creo que en esta como necesidad un poco absurda de compartimentalizarnos... y bueno, está el cine comercial, el cine de autor, y sí, creo que hay algo como de ego en cuanto a pensar que si estás haciendo una adaptación no es tanto tu obra personal. Yo creería que va por ahí, que hay una, como una especie de no entendimiento del todo... pues no sé si un entendimiento, pero cómo adaptar, en el momento en que estás adaptando pues también se vuelve algo personal. Pero creería que va por ahí, como por buscar tu propia voz y tu propio espacio y tu propio estilo, y quizás se siente que si viene de una adaptación, pues a lo mejor no es tan tuyo.

CORTE A:

YURI HERRERA

No tengo la menor idea. A mí se me ha acercado con mis libros mucha gente... no sé qué sea mucha, para mis estándares mucha gente, digamos. Y ha sido desde agentes, directores en Estados Unidos, y en México sobre todo directores independientes. Y el asunto es que yo no he sentido ninguna prisa por esto. A mí me gusta que los libros tengan una vida como libros. Y probablemente tenga yo un poquito de miedo a lo que una cierta realización de una novela le puede hacer a una novela. Si puede de repente reducirla a una serie de imágenes que son clichés, cuando tú no

has querido caer en clichés. Y no estoy diciendo que eso sea algo que suceda comúnmente. Esto es nada más una especie como de miedo mío, porque cuando estás escribiendo puedes tener ciertas ideas en la cabeza, pero nunca van a ser tan concretas como cuando ya están puestas en la pantalla. Cuando se me han acercado agentes, por ejemplo, yo les he dicho: "Cuéntenme cuál es su proyecto, cuéntenme en qué están pensando, cuáles son sus ideas estéticas, cómo les parece que esto podría convertirse en película". Y, en general, es una conversación que no les gusta tener en ese momento. Y yo lo noto en el mismo lenguaje en el cual se acercan los agentes, que es muy distinto al lenguaje en el cual se acercan los directores. Los agentes se acercan para decirte que quieren asegurar los derechos, mientras que los directores se acercan para decir que tienen una visión. Entonces es una conversación muy distinta.

CORTE A:

YURI HERRERA

Yo diría que esto es uno de los grandes asuntos que distancian los dos oficios, los dos campos, las dos disciplinas, que es que uno es algo que es absolutamente en solitario, sin tener idea de si alguien te va a leer, sin tener idea del impacto que eso puede tener. Y el cine me parece exactamente lo contrario, es una cosa colaborativa en la cual se trata de medir con cierta precisión a quién va a llegar, en cuánto tiempo y en qué términos se van a repartir ganancias y todo esto. Entonces son dos lógicas muy distintas.

CORTE A:

BETZABÉ GARCÍA

Creo que tiene que ver con el momento histórico. Desde el 2006 el índice de violencia incrementó increíblemente y la tendencia en el cine mexicano, y sobre todo en el cine de autor, está inspirado en esas historias cotidianas que suceden en México día a día. Por otro lado, creo que el que no haya tantas

adaptaciones también tiene que ver con ego, y quizás con el costo de comprar los derechos de una novela. En términos de derechos, el escribir un guion original te protege más a la hora de trabajar con un productor y hacer tu película.

CORTE A:

RIGOBERTO CASTAÑEDA

El que se no se hagan adaptaciones me parece que obedece a conveniencias económicas exclusivamente, tanto de los productores como de los escritores y directores. Al productor no le conviene terminar pagando más por los derechos de la novela y luego la adaptación de la misma, en lugar de pagar exclusivamente el guion.

CORTE A:

RIGOBERTO CASTAÑEDA

Por otro lado, tanto yo como muchos directores, nos la pensamos mucho el realizar una adaptación, ya que los sueldos de director los solemos complementar con los de guionista, no hay sueldo de director que te pague el tiempo que tienes que trabajar durante una película. Si divides los meses o años que nos dedicamos a un proyecto, podrás ver que el director es el rubro peor pagado en la industria. Es por eso que es muy importante para mí, y para cualquier otro director, el tener el ingreso de guion y de los derechos a perpetuidad del mismo, aunque claro, también se le suma el tiempo dedicado a la escritura, y termina siendo casi igual de mal pagado...

CORTE A:

JACK ZAGHA

Creo que tiene que ver porque tenemos poca cultura de lectura... no debería haber otra razón. Creo que faltan más conocimientos, leer más novelas, y creo que tiene que ver con algo también que siento que en México son como industrias muy separadas. No hay

nada que las une. No las une tanto nada y está mal. Incluso los mismos actores. Hay actores que son de teatro y actores que son de cine. Probablemente los directores de cine tendrían que ver más teatro porque hay muchísimo talento ahí que finalmente también quiere trabajar en cine, pero no se logra. Y creo que eso, como que son industrias muy separadas.

CORTE A:

VALERIA LUISELLI

No estoy de acuerdo del todo con la premisa. Si bien es cierto que la generación nueva no hace adaptaciones de novelas, por otro lado hay otro contacto entre escritores y cineastas. Y ese contacto va más allá de una adaptación o no. Entonces, por ejemplo, la película de Carlos Reygadas que está terminando. Es una película que yo ya vi en un corte que comentamos Carlos y yo obsesivamente durante días y horas. Yo, digamos, desde el punto de vista que le puede dar una amiga novelista, que piensa en términos narrativos de alguna manera. Lo mismo con, no sé, de un guion que está trabajando Gael, *Chicuarotes*, que están filmando en México. Lo mismo que cortes tempranos de la película sobre Rosario Castellanos de Natalia Beristáin. Es decir, a lo largo de estos años, he leído, comentado muchos guiones de muchos amigos en el cine, y visto versiones tempranas. Los puntos de contacto son infinitos, hay muchas posibilidades de tener un diálogo entre las dos disciplinas, y yo siento que hay un diálogo muy cercano. Y luego, visto desde el otro punto de vista, hay muchos escritores no solo aventurándose con un guion, sino también escritores que se han aventurado incluso en la actuación. Recientemente, por ejemplo, Daniel Saldaña, que es uno de los novelistas de mi generación al que le ha ido mejor aquí y también en el extranjero con traducciones y que además es brillante, brillante escritor, él es el protagonista de la película de Miguel Calderón. En fin, a lo que voy es que hay muchas formas de colaboración, y muchas formas de diálogo, y que la adaptación es apenas una manera entre muchísimas. Yo me siento muy vinculada al cine que se hace en México, pero vinculada en un

sentido profundo, es decir, porque voy viendo cómo van creciendo muchos de los proyectos de la gente de mi generación. Y tengo un diálogo con ellos desde mi disciplina.

CORTE A:

LAURA SANTULLO

Es difícil saberlo. Lo que sí puedo afirmar es que es un desperdicio, porque en realidad me parece que hay millones de historias que podrían adaptarse. Hay muchos puntos o nudos en los cuales tú podrías basarte, aunque hagas una obra diferente. Yo no sé si hay gente que tiene la perspectiva de que al estar adaptando de alguna manera es como menos tuyo, como si la idea no es original, si está basada en otro libro, de alguna manera tiene menos valor lo que estás haciendo. Yo en ese sentido creo que es una tontería, porque creo que son obras paralelas que tienen otras necesidades e implican otro trabajo. Yo creo que el trabajo de adaptación es un trabajo muy complejo y es un rehacer, es otro evento artístico, es otro asunto. Que esté basado no significa que esa base no le aporte mucho, y de hecho pienso que la persona que va a elegir una obra literaria tiene que hallar mucho de sí mismo en esa obra. Por otro lado, eso hacemos todo el tiempo cuando leemos. Todo el tiempo hallamos cosas de nosotros mismos en las obras que leemos, y no hay ningún impedimento en ello. Todo el tiempo estás leyendo y te estás encontrando a ti mismo en la literatura ajena, y en las obras de otras personas. ¿Por qué creer que eso no te pasaría, o por qué no tomar ese mismo evento que te ocurre como lector, por qué no tomarlo como creador? Si uno todo el tiempo en la literatura se vuelve un espejo, y encuentras buena parte de lo que tú eres en la obra de otros, porque finalmente la obra de otros es obra de todos, porque así funciona el arte, es una expresión de humanidad y por lo tanto todos nos podemos sentir reflejados ahí. Entonces yo no veo mayor impedimento.

CORTE A:

LAURA SANTULLO

Hablando de literatura, gente que ha leído un cuento mío me dice: “Ahí evidentemente lo que está pasando es tal cosa”. Y tú dices: “Pues puede ser, no lo había yo pensado así”. Adentro de cada obra hay más de una interpretación. No es única y unívoca. En realidad, hay más de una expresión, y cada obra está queriendo decir varias cosas, un número importante de cosas. A mí me parece una pena, yo creo que la gente debería acercarse a un panorama literario más amplio antes de desechar *a priori*. La idea de que si me baso en otra cosa ya no hay nada mío me parece francamente estrecha. Es pequeña, porque en realidad sigue siendo tuyo, porque tú haces un re-trabajar. Hay una expresión nueva a partir de eso que le deberá más o le deberá menos, quiero decir, puedes estar más lejos o más cerca de esa obra primigenia, porque tú podrías tomarla toda o tomar un fragmento, hacer algo muy derivado a partir de algo que te resonó ahí adentro.

CORTE A:

LAURA SANTULLO

Pero sí, es curioso que aquí haya muy poca adaptación. Y en las escuelas lo notas. A nadie ni siquiera se le pasa por la cabeza: “Bueno, voy a leer literatura mexicana”. Está el tema de los derechos, que a veces a nivel de escuela no tendrías ni la plata ni nada para pagar los derechos, pero también podrías leer muchos contemporáneos que están vivos y decirles: “¿Te interesa que colaboremos?”. Tal vez en las propias escuelas debiera hacerse un mayor hincapié en leer literatura, que por otro lado no vendría nada mal para conocer de narrativas y para ampliar la visión de lo que se puede hacer. A fin de cuentas, buena parte de la narrativa contemporánea está llena de imágenes y está llena de asuntos formales que de un modo u otro puedes tener eco o hacer resonar del lado del cine. Y de alguna manera también te pone a experimentar.

CORTE A:

¿Crees que un guion se puede leer como literatura, como obra literaria?

CORTE A:

127

ERNESTO CONTRERAS

Sí, en el entendido de que es otro lenguaje, es otra técnica. A mí sí me gusta leer muchos guiones. Veo una película que me encanta y necesito leer el guion... ver cómo estaba escrita tal secuencia... ver cómo estaba escrito tal personaje. Y bueno, de igual forma, cuando mis compañeros me piden, colegas o amigos o amistades me piden leer sus textos, considero que son obras por sí mismas. Son dos cosas completamente diferentes. Yo digo que el guion deja de existir en el momento en que comienza a filmarse, porque las películas mutan, van transformándose, pasan un montón de cosas, se toman decisiones, se va el sol, llueve, en fin. Pasan muchas cosas. Pero esa obra me parece que es valiosísima. Hace poco alguien me pedía el guion de *Párpados azules*. Entonces lo busqué y lo empecé a hojear, bueno, ahí digitalmente. Y dije, mira, de lo que era en papel a lo que se convirtió como película... Pero ese guion, pues tiene su encanto por sí mismo. Fue escrito de una manera y provoca cosas con palabras. Entonces por eso sí, yo creo mucho en el guion como obra por sí misma.

CORTE A:

ERNESTO CONTRERAS

Creo que a veces nuestro medio es muy injusto. No se le da el lugar al guionista, que siempre está un poco en la sombra. Me parece que lo mismo pasa con el texto, que yo creo que es valiosísimo y que para mí es la base de todo. Al final el guion... No puedes pensar en hacer una película si no tienes un guion en el que creas, en el que hayas trabajado y demás... Pero a veces se nos olvida, no se le da esa importancia, pero deberíamos.

CORTE A:

Una adaptación creo que no podría considerarse una obra literaria, pero yo creo que un guion original sí. Es un poco como una obra de teatro que también es una obra literaria distinta, pero lo es. Yo creo que sí podría haber autores de guion que las vean como obras literarias y que por lo tanto las terminen de esa manera. Entonces son formas distintas, así como el teatro se considera una obra literaria y lo es, el guion también podría serlo. Y creo que el hecho de que sea una adaptación, ahorita repensándolo un poco, pues yo creo que hay muchísimas adaptaciones o reinterpretaciones de los mismos temas que se convierten en obras literarias en sí. Me viene a la mente ahorita pensando en teatro que hay varios Don Juanes y cada uno es una obra en sí misma. Me imagino que algunas están tomadas de obras de teatro anteriores. Entonces no sé, quizás me retracto. Yo personalmente nunca lo he pensado como una obra para ser leída en sí misma. Siempre tengo un gran respeto por el original y creo que lo que se debe leer es el original. Pero también no me parece inconcebible que haya guiones que sean considerado obras literarias.

CORTE A:

PAZ ALICIA GARCIADIEGO

Sí. Deberían leerse como una obra literaria. Por eso yo procuro que mis guiones estén bien redactados... No bien redactados, que estén bien escritos. Que no sean como estos guiones de Hollywood que dicen: "Enrique (35), toma café". Eso lo único que logra es que al final de la lectura de ese guion uno nunca sabe quién es Enrique. Entonces siempre, a diferencia de la literatura, siempre estás diciendo: "¿quién era Enrique?" y tienes que llegar al principio, "Ah, Enrique (35) se toma un café". En la literatura nunca se te olvidan. ¿Por qué? Porque dice: "Enrique ese día llegó a la entrevista. Llegó tarde, hacía frío, había viento a pesar de que era verano. Se apretó y se subió la sudadera hasta arriba. Pidió el café. El café estaba un poco aguado, lo tomó con ambas manos..." Y si lo escribes así, Enrique se te va a quedar más en la cabeza. Puede

leerse casi como novela en otro formato, y tiene muchas ventajas. Todos la van a leer mejor. Todos la van a leer de corrido. Entre otros, los posibles productores. Y es una gran ventaja que el productor avance después de la página 9. Si el productor se confunde en la página 9, lo abandona. Y además, porque escribir bien, escribir te ayuda a inspirarte, te ayuda a ir creando personajes, a que salga la siguiente escena, a saber qué es lo que va a decir Enrique cuando aparece finalmente la señora de la cita tarde. "Finalmente estaba a punto de irme", digo... vas creando los personajes. Entonces sí, por supuesto.

CORTE A:

ELISA MILLER

Si el guion te quedó muy bueno publícalo, no lo filmes. Si el guion está chingón así como está, mejor que sea un libro. Algo muy bonito del guion es que no tiene que ser la palabra precisa. Justo ahorita organizamos un taller, que la mitad son escritores y la otra mitad somos cineastas. A los cineastas nos da chance de decir: "no, es que esta escena la voy a filmar así y asa". Como que hay cosas que te permites describir de manera demasiado burda en guion y en la literatura no. En la literatura la palabra que usas es la palabra precisa que va a quedar. Eso es. Aunque sí es interesante luego leer guiones de películas... siempre es más padre la película.

CORTE A:

NATALIA BERISTÁIN

Mi instinto inmediato sería contestarte que sí. Pero tengo un par de amigos que no se dedican para nada a nada que tenga que ver con el cine y son amigos de hace muchos años que quiero y admiro y son como mi primera referencia cuando termino un guion. Se los doy a leer, son específicamente un hombre y una mujer, y se los doy a leer a ellos, como para tener *feedback* de gente que no tiene nada que ver, y ver si se entiende y demás. Y aunque

ya les he dado desde mis cortos hasta mis dos largos, les cuesta mucho trabajo esta cosa de que esté separado tanto por los párrafos que indican casi cada acción. Y sí, de pronto creo que no es tan fácil. Porque en el teatro pasa mucho también que sobre todo es un montón de diálogo. Y entonces es más fácil de seguir. Pero lo otro es medio interrumpido, creo... Y creo que a menos de que puedas hacer como la conexión de entender que una cosa que podría estar escrita de jalón está dividida porque eso significa que probablemente hay un emplazamiento de cámara distinto, o al contrario, es un plano secuencia y por eso parece que está todo junto y debería estar gramáticamente separado. Creo que a menos que se tenga como esa consciencia no resulta tan fácil.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

La verdad no. Yo no creo eso. Yo creo que el chiste de un guion es que se haga una película. Eso es lo que yo creo. Y ya sé que muchos de mis colegas y amigos que quiero mucho sí piensan que debería poderse leer como se lee una obra de teatro, por decirte. Y entonces que puede haber adaptaciones en el tiempo diferentes de tu obra. Así como *Hamlet* se ha adaptado mil veces. Yo tengo mis dudas, la verdad. Por eso tampoco los *remakes* me gustan en general, no creo que sean logrados. Creo que el guion se escribe en un tiempo, en un momento y en mi opinión tiene elementos que lo hacen particular, pues de esa propuesta.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Quizás lo puedes leer como obra literaria, pero yo creo que no lo escribes como obra literaria. Yo creo que lo escribes para que suceda en una película, así sea que la película no se haga. Pero en realidad estás escribiendo imágenes, pero imágenes visuales, no

literarias. No sé si me estoy explicando. O sea, Juan Rulfo escribe imágenes literarias, ¿sabes? Metáforas, que es literatura. Y habla del paisaje y dice unas cosas como de la intimidad del ser humano hablando de la tierra seca que no sé cómo pones eso en pantalla, porque por más que pongas la tierra seca, ese dolor, esa profundidad, ese desasosiego, pues no está en la pantalla. Y yo creo que cuando escribes un guion y escribes una imagen poética, minimalista, la que tú quieras, o de acción trepidante, estás pensando en una imagen que vas a ver, por lo menos así me enfrento yo al papel. Por eso pienso yo que el chiste es que haya una película, por lo menos en tu cabeza, en la cabeza del lector.

CORTE A:

GUILLERMO FADANELLI

No, a mí me atrae leer ficciones, y el guion y la obra de teatro escrita lo son. El guion es una obra literaria, a no ser que se escriba en clave morse. El buen guion, hoy en día, no ha tenido la fortuna de ser divulgado a través de la publicación literaria —excepto casos excepcionales, editoriales precisas y escasas, y dirigidas a aficionados en el tema—. En cambio, el teatro, desde Eurípides y Sófocles, hasta Lope de Vega, Beckett, Ionesco o Pinter forma parte de un género más divulgable. ¿Qué es lo importante para mí a la hora de presenciar una obra dramática? ¿El género, o la capacidad de conmovirme y transformarme en otra persona? ¿Por qué se impone este afán de dividir la producción emocional y racional humana en géneros intercambiables y mesurables? ¿Teatro, cine, novela, cuento, ensayo? Pues porque tenemos miedo, miedo de no saber ni dominar, y para conjurar este temor debemos de encontrar explicación y fronteras al *todo* que nos aplasta. De lo contrario sentiríamos el calor de la muerte y algo así es, creo, insoportable. Se los digo por experiencia.

CORTE A:

LAURA SANTULLO

132

En lo personal yo creo que el guion es una obra cinematográfica, es ya una película, y lo baso en mi propia experiencia. Cuando yo estoy escribiendo literatura es otra cosa, las herramientas de las que yo me sirvo para expresar y para hacerte sentir cosas como lector son muy distintas a las que después empleo cuando quiero hacer un guion. Son otro tipo de herramientas, otro tipo de mecanismos los que están en juego. Es otro trabajo, directamente.

CORTE A:

ALBERTO CHIMAL

Algunos sí. Creo que guiones realizados más cerca de nuestra época, de estos que tienen, por ejemplo, menos indicaciones de cámara y encuadres, que es una tendencia de las últimas décadas, sí se pueden leer, digamos, mucho más fácilmente por un lector digamos informal. Ya en ese sentido estamos un poco lejos como de ese cruce particular de la literatura y el cine que hubo en los años sesenta cuando José Agustín escribía cuentos con formato de guion y pedía que cierta escena fuera como un *dolly*, al lado, o que hubiera como un *close-up* en la cara de Angélica María en tal parte. Ese tipo de textos participa de una relación con cierto estilo de escritura de guion que ahora está un poco en desuso.

CORTE A:

ADRIÁN GARCÍA BOGLIANO

Eso sería ideal. Eso sería muy bueno. Además, me haría sentir... yo veo a muchos guionistas, los haría sentir menos mal por todos los guiones que quedan sin hacer. Que tuvieran alguna otra finalidad. A mí, yo soy un clavado, lo que más me importa, obsesiona, es el tema del ritmo. Pero no del ritmo de la historia, sino el ritmo de lectura del guion. Cómo vas situando diálogo, descripción cortita, yo meto muchas onomatopeyas, por ejemplo. De pronto si quiero eso mismo, crear como un impacto así, pongo una onomatopeya

para que se entienda el impacto. Ese tipo de cosas, el ritmo, que se haga muy ágil la lectura de cada página. Eso es lo que a mí me interesa más, por encima de la idea de que como una obra literaria eso sea algo excelente. A mí lo que más gusto me da, que suele pasarme mucho, por suerte, es que la gente me dice que se leen rapidísimo mis guiones. Se pueden leer de una sentada. Para mí eso es como un triunfo, esa es la idea.

133

CORTE A:

YURI HERRERA

Sí, por supuesto. Claro. Digo, yo he leído mucho más teatro de lo que he visto teatro. Y se puede aprender un montón de cosas, es decir, el ritmo de los diálogos, la intensidad de las escenas, la concentración de las unidades dramáticas. Es algo que uno puede aprender en el teatro mucho mejor que leyendo novelas, y yo creo que los guiones son una cosa similar. Y, además, bueno, que las técnicas específicas para escribir guiones puedan ser leídas como herramientas literarias es algo que se ha hecho desde hace mucho. John Dos Passos ya lo hacía, por ejemplo, entonces sí, por supuesto. Quizá no sea el mejor ejemplo, pero si tú piensas en la cantidad de arquitectos que nunca pudieron construir pero que tú puedes ver sus planos, y que son bellísimos, también los guiones que antes de ser producidos pueden ser leídos como literatura.

CORTE A:

JACK ZAGHA

Creo que para la gente que se dedica a eso, pero para la gente que no, no tiene sentido. Porque también hay que aprender a leer un guion de cine. Solo se aprende a leer un guion de cine leyendo muchos guiones, y empiezas a agarrarle el gusto. Pero si yo le he dado a amigos que no tienen idea de... "Mira chécate este guion, ¿qué opinas?" No le entienden, no le agarran. Está padre editar guiones, y cosas así, pero más que nada es para la gente que

se dedica a eso. Para ellos tienen un interés, para mí tiene un interés. Yo he comprado guiones, y leo guiones... Pero, finalmente, el fin último del guion es la película. No es el guion en sí.

CORTE A:

VALERIA LUISELLI

Si el guionista es bueno, sí, y se nota. No siempre es el caso. No siempre es el caso, pero yo creo que un guion escrito donde se nota de algún modo la idiosincrasia y el humor y la mirada particular del guionista o del director, sí es un texto con valor literario, sin duda.

CORTE A:

GABRIELA ALEMÁN

Yo me he comprado guiones como libros. Pero no me los he comprado pensando que era literatura, sino porque quería leerlos porque me había gustado la película y quería ver cómo funcionaba en el guion. No... creo que no. Cuando estaba leyendo guiones para Ibermedia, hubo una película en especial que no les voy a contar cuál es, que yo dije: "esto es una porquería, no, esto no puede ganar", y ganó. Y fui a verla al cine y era genial. Porque imagen, sonido, actuación, solo son palabras sobre un papel. Sonaba idiota en el papel. Y de pronto con todos estos otros elementos visualmente, sonoramente, con el grupo humano que estaban, con los actores que habían escogido, funcionaba genial. Y en papel no funcionaba para nada. Entonces también me imagino que para el momento de hacer una adaptación literaria al guion tienes que tener todo eso... O sea, yo creo que tienes que desvestir muchísimo la literatura para convertirla en guion. Porque tienes todos estos otros elementos que no están en éste. Y si lo subes sobre eso, es barroco y es horrible. Y yo creo que hay muchas películas de los setentas de adaptaciones que son demasiado barrocas. Porque intentaban ser fieles al texto. Y no puedes mantener todo. Y el lenguaje. Tienes necesariamente que cambiar el lenguaje. Porque

el lenguaje literario es teatral. Y el teatro no es cine. Hay un montón de elementos que yo creo que sí son complicados a la hora de que alguien que nunca ha hecho una adaptación literaria la lleve al cine. Si no lo hacen bien, es peor que una idea original. Porque tienes que tomar todos esos elementos en cuenta, y si no hay alguien que te pueda aconsejar porque no hay nadie que lo hace en tu país, entonces cómo funciona. Y después te gastas un montón de dinero ya filmándola y te das cuenta a la mitad que no está funcionando.

CORTE A:

DANIEL EMIL

Claro que sí, aunque se podría decir que no todo guion escrito es literatura, como no todas las películas filmadas son cine. Por otro lado, creo que el valor literario no depende del formato. Hay frases escritas en pancartas usadas en marchas de protesta o grafiteadas en las paredes de una embajada o un banco, que son tan profundas y devastadoras como una novela de Dostoievski o Sabato. La poesía está escrita en todas partes.

CORTE A:

DANIEL EMIL

Por otro lado, la pregunta que más parece importarle a la gente ahora, no es si un guion puede leerse como literatura, sino si la literatura puede leerse como un guion. Para muchos hoy en día, uno de los principales valores de una obra literaria radica en su adaptabilidad a la pantalla grande. Una pregunta obligada asociada a una nueva novela, formulada por editores, productores, o los mismos lectores, es si "ya se hizo la película" o la serie basada en esa historia, o si tiene potencial de serlo.

FICM

¿Por qué crees que no suele considerarse al guion como una obra literaria y no se estudia, por ejemplo, como las obras de teatro? ¿Por qué no se lee de la misma manera el guion que un cuento o un poema?

PAULA MARKOVITCH

Por un lado, Hollywood planeó un esquema industrial de producción que exportó a todos lados igual que las hamburguesas. Exporta su manera de hacer las cosas como si fuera la única, pero no significa que sea válido para todos lados. En Hollywood se supone que la figura del productor es el que manda. El productor como creador de un proyecto. El productor que dice: “bueno, yo quiero hacer una película de este tema y contrato un guionista que me la escriba, contrato un director que me la dirija.” Todos son suplantables. Se contrata un escritor y luego se contrata otro que lo reescriba y luego se descarta. Lo que hace que algo sea artístico es la singularidad, y lo que se quiere omitir en la industria es la singularidad. Se quiere hacer pensar que todos somos reemplazables. Un texto literario denota la pluma de un autor, y esa idea de autor es molesta para la industria. Si vos filmás una película y cambiás un fotógrafo por otro, sin desmerecer el talento del fotógrafo, pues tenés la misma película fotografiada diferente. Si vos cambiás un actor, tenés la misma película con otro carácter de personaje. Pero si vos cambiás la historia, tenés otra película. Entonces de lo que se trata es de omitir o disimular la singularidad del talento y esa omisión de la singularidad del talento va más allá de las personas. No es solo un problema que sufren los escritores, se transmite en la misma obra. Te piden que escribas como si no estuvieras escribiendo, que en la misma obra esté disimulada la singularidad de tu pluma. Por eso se ha despojado al texto para cine de sus cualidades literarias, para no evidenciar la pluma de un autor.

PAULA MARKOVITCH

Por otro lado, está el famoso cine de autor. Está muy bien el cine de autor siempre que sean autores. Lo que pasa es que muchos no son autores. No crean ellos el discurso. No crean el sentido. Entonces, ¿qué es el cine de autor sin autor? Eso es todavía más perverso porque ahí no es la industria la que intenta omitir el talento del escritor. Ahí es un director el que intenta omitir el talento de otro. Se vuelve una cosa incluso un poquito más perversa entre dos personas. Por eso hay tantos problemas entre director y escritor. Muchos problemas porque se intenta presentar la figura del escritor y el texto, como si fuera una especie de secretario de lujo, alguien que baja a papel las ideas que transmite, pero que el autor es el que le encarga el texto. En un sentido ningún escritor puede decir: “no, pues a mí se me ocurre una gran idea, contraté un escritor que me escriba mi novela”. Queda mal, no lo puede decir. En cambio, una persona dice: “sí, a mí se me ocurrió una historia y se la encargué a este guionista que me la escriba.” Y lo dicen con toda tranquilidad. Por eso es que la figura de guionista es una figura de enajenación y despojo. Y de apropiación consensuada de la autoría.

CLAUDIA SAINTE-LUCE

No suelen leerse porque también creo que hay un distanciamiento del teatro. Si no eres gente de teatro no lees teatro. No vas y compras una obra y lees todo Becket, o lees todo Chéjov. Nadie lee las obras de teatro de Fassbinder. Hay una cosa por la literatura que siempre jala y prioriza. Creo que hay ese distanciamiento de antes por una costumbre. La gente está acostumbrada a un tipo de literatura y le cuesta trabajo entrar a la manera de poder leer un guion. Pero también creo que hay una manera de ver el guion. Siempre diré que Paula Markovitch es mi maestra y será mi

mentora por toda la vida y al final de los tiempos, porque me enseñó a ver al guion como una obra en sí misma que podía tener una descripción narrativa, que podía narrar un sentimiento, que podía describir “y se sienta ahogada en la esquina y con un vértigo profundo”. Cuando te enseñan a escribir guion te dicen: “no, eso no lo puedes poner porque no es visual, no se puede traducir, ¿cómo vas a explicar eso?” Leí en el prólogo de un libro de Bergman, que decía que los guiones son como una carta de amor para los lectores y su *crew*. Entonces si era una carta de amor, la carta de amor tiene que ser, no como un dictado de plano uno, plano dos, punto de vista tal, sino algo que evoque emociones. Creo en esa manera de escribir guiones más cercana a la literatura, que no tenga un formato. Creo también que no tenga que tener esta cosa de ser tan descriptiva y que sea narrada como una cámara, sino que sea narrada como un personaje, como una tercera persona, como una primera persona, que no tenga que ser narrado con estas reglas tan acotantes. Aunque desgraciadamente no se puede a nivel de cuando haces aplicaciones a fondos, porque te exigen un formato muy predeterminado, donde te van a decir: “Estás loca si no me quieres poner los personajes en mayúsculas, o si no quieres poner «escena 32, interior casa fulanita noche»”. Son convenciones que existen que quisiera romper, pero que no se puede, porque también es algo contra lo que peleo, que necesito dinero para levantar las películas.

CORTE A:



Existe la idea de que es muy difícil y costoso negociar los derechos de adaptación de una novela. ¿Es un mito?

CORTE A:

141

GUILLERMO FADANELLI

Es un mito. Una productora gasta millones de pesos en construir escenas banales y prescindibles (de raigambre pavloviana), en pagarle a actores famosos, en conseguir escenarios “asombrosos”, en “aniquilar” a través de basura cinematográfica la sensibilidad del espectador, y demás. Y les molesta —o no lo creen necesario— desembolsar dinero para adaptar una historia que no solo ya ha sido pensada, reflexionada, sufrida y escrita por una voz individual (que es al mismo tiempo una experiencia compartida a través del lenguaje), sino que además parecen creer que le hacen un favor a los escritores porque los promueven y los invitan a formar parte del cine, el medio privilegiado hoy en día para contar historias. Gracias, pero una novela es ya un universo por sí mismo que, sin embargo, puede ser expandido, interpretado o enriquecido por la cinematografía. ¿Quieres “apropiarte” de ese universo a través de un guion o una adaptación? Entonces hay que respetar el quehacer artístico del escritor y llegar con él a un acuerdo justo en la relación económica. No solamente se trata de obtener los derechos de filmación de una novela para “llevarla a la pantalla” (una buena novela no puede ser trasladada al cine porque es algo más que una historia que contar). Una novela o una ficción escrita no te defiende del fracaso cinematográfico, pero al menos es suelo firme y un pretexto sólido y articulado para comenzar a construir *otra cosa*. En cuestiones de dinero son más difíciles los productores y cineastas que los escritores puesto que aquellos, generalmente, no están interesados en la literatura y no la valoran lo suficiente. Prefieren inventar el hilo negro y presentarse como los nuevos genios.

CORTE A:

ALBERTO CHIMAL

No es un obstáculo real. Llámenme. Busquen a algunos de los colegas narradores, novelistas. En realidad, no es tan difícil. Y ahora que está digamos poniendo más de moda o poniéndose

más en uso la figura del agente, del representante literario aquí en México, que es lo que ha estado pasando en los últimos años, pues es mucho más fácil hacer cualquier negociación en ese sentido. Las diferentes partes involucradas en este proceso de contratación editorial ahora tienen mucho más claro las posibilidades de cualquier obra en otros medios. Creo que hay un prejuicio probablemente heredado en el que era más difícil, pero ahora creo que no lo es.

CORTE A:

YURI HERRERA

Yo publico con una editorial independiente. Tiene ventajas y desventajas publicar con una editorial independiente. La desventaja es que no te pagan mucho. La ventaja es que tú conservas prácticamente todos los derechos y que hay como una relación de respeto mutuo. Ellos no tienen ningún derecho sobre las novelas para hacerlas películas. Si ellos reciben una oferta y a mí me gusta, eventualmente ellos reciben un porcentaje, pero los derechos los tengo yo. No sé cómo funcione en otras editoriales. Depende del tipo de escritor con quien estés lidiando. Es decir, si estás lidiando con Dan Brown, sin lugar a dudas eso puede ser horroroso, vas a tener que soltar muchísimo dinero y trabajar con veinte abogados.

CORTE A:

YURI HERRERA

Supongo que a nivel latinoamericano también hay algunos escritores que pueden ser complicados en términos de que sí estén pensando en hacer dinero con eso. Yo ni siquiera tengo agente. Literalmente no tengo agente ni siquiera para mis libros. Entonces yo hablo directamente con la gente. Una de las conversaciones más serias que he tenido con unas personas, yo les dije: "Miren, si se hace una película y de esta película sale dinero, yo voy a estar

muy feliz. Pero yo no voy a hacer un trato con ustedes solo en función del dinero. Lo que a mí me interesa es que sea una película que dentro de los cambios necesarios que tienen que suceder, porque son dos objetos distintos, respete ciertas cosas del libro. Que respete la línea dramática básica".

CORTE A:

YURI HERRERA

Por lo demás, yo te diría que desde el lado de los escritores la mayor parte estaría fascinada de que sus libros se llevaran al cine. Yo no sé si esta mayor parte comparta conmigo un cierto miedo, que yo tengo un poquito, que es el de, por la ansiedad de sacar una película, hacerlo a medias. Hacerlo con demasiado poco dinero, y de nuevo, cuando estoy hablando del dinero no estoy pensando en las ganancias, sino de la producción que necesita para ser algo decente.

CORTE A:

VALERIA LUISELLI

Sí, sí es cierto. Y no solo la editorial, sino que muchos de nosotros tenemos agentes y agentes en otros países que manejan los derechos. Estoy pensando, mi agencia está en Inglaterra y en Nueva York otra. Y... yo no puedo saltarme a mi agencia. Si alguien quiere comprar los derechos de un libro mío tiene que forzosamente hacerlo a través de mi agente. Y pues eso sí, yo creo que eso disuade a mucha gente. De hecho, hace mil años Canana me pidió los derechos de mi primera novela, y se metieron las agencias y no sé qué, y ya nunca se materializó nada, precisamente yo creo que por lo mismo. Pero pues bueno, entre los escritores también, es decir, en el cine, que es un mundo de presupuestos enloquecidos, donde los proyectos son caros y los productores y de más se dan a la tarea de conseguir todo lo que se tiene que conseguir para hacer una película y no sé, rentar el material,

conseguir, no sé, pues si se trata de la adaptación de la novela, no tendrían, no se tendría por qué escatimar con eso. Es decir, la producción intelectual de los escritores no debería ser vista como, no sé, como una parte menor, o que no merece ser considerada en un presupuesto. Es la base, y nadie conoce a los guionistas. Sí, hay un desprecio que a mí me cuesta explicar. Pero es una cosa como desde la cultura cinematográfica en general en el mundo. No es una cosa nuestra solamente.

CORTE A:

GABRIELA ALEMÁN

Yo veía en Ibermedia que ya, la gente que estaba aplicando no eran chicos recién graduados. Era gente ya con una trayectoria, con dos, tres películas encima, y como incluía en los contratos, ningún contrato era de más de 10,000 dólares. Ninguno, ni los famosísimos. Entonces... y sobre todo últimamente, mucha de la gente se queda con sus derechos audiovisuales. Entonces ni siquiera hay que negociar con una editorial. Es acercarte al autor y decirle: "Mira, si se hace televisión seguramente va a entrar más dinero. Te damos tanto, pero cine quién sabe cuánta gente va a verlo. Te damos tanto." Y es un trato así siempre entre dos personas, no es una cosa... como demasiado complicada.

CORTE A:

GABRIELA ALEMÁN

Me imagino que acercarte a García Márquez, pues no vas pensando: "le voy a dar mil dólares". Ahí tienen que ser millones, porque vendió más que la biblia *Cien años de soledad*. Entonces me imagino que ahí sí puede ser un impedimento, pero alguien de 31 años, de 20 años, de 40 años, nunca vas a pensar que ahí está la posibilidad de negociación igual que yo que sé, Fuentes, Mario Vargas Llosa. Hay también una cosa de un autor que obviamente cine y televisión te suenan dólares, pero también eres consciente

de dónde vives. Ni siquiera me imagino cuánto pudo haber cobrado Bryce Echenique. Yo creo que es una manera de volver a conectar con un público que lo quiere. Y yo sí creo que hay eso todavía en la literatura, que es como romántica, la literatura. Tú no escribes libros para hacer dinero. Yo creo que ya quedan muy poquitos autores en el mundo hispano que viven de eso. Tal vez en el anglosajón todavía, pero cada vez menos. Entonces que te lo lleven al cine, estás pensando en que vas a tener más lectores, porque eventualmente sí hay un efecto... que ves la película y vas a comprar el libro. Hasta por el puro morbo de comparar si es mejor o es peor, porque ese sí es otro mito, que todo el tiempo estás comparando. A pesar de que son dos cosas distintas, pero no me imagino a nadie cobrando cifras desorbitantes.

CORTE A:

Escritores hablando de cine

FICM

Han adaptado algunos de tus cuentos y novelas. ¿Puedes contarnos cómo fue el acercamiento?

GUILLERMO FADANELLI

Yo tengo fama de intratable (no lo soy; lo que pasa es que no soy objeto de aparador). Y además tampoco soy famoso (un alivio, el único bien que la vida me ha otorgado). No consumo mi tiempo haciendo relaciones públicas ni vida social conveniente. Soy escritor y para mí ello significa estar solo, ser un observador; y mantenerme alerta es mi primera necesidad. Quienes se han acercado a mí para adaptar una obra mía al teatro o al cine es porque han leído mis novelas o relatos y se han mostrado interesados en interpretarlos y llevarlos a escena en un medio distinto al de la literatura. Yo se los agradezco. Más de lo que se imaginan. A fin de cuentas me siento intimidado cuando alguien muestra interés en lo que escribo. Así es, regularmente me hallo en desventaja ante aquel a quien le interesan mis obras y además hace patente su interés. Una vez escrita una novela, ésta posee su propio destino. Que la adapten al cine, o no, es una cuestión accidental. La novela no fundamenta la película, puesto que la mano del director, las necesidades del productor, los actores, la calidad sonora y visual, más la edición, hacen de la película una obra colectiva en donde el guion o la adaptación escrita a partir de una novela es solo una porción de la obra final. Yo acentuaría que una obra de ficción, una novela o un relato, son escritos por una sola persona (el escritor) y que ello torna la obra literaria un tanto críptica cuando es interpretada por varias mentes o sensibilidades, etc...

FICM

Has escrito y asesorado guiones de cine. ¿De qué manera es distinto el proceso creativo de escritura en un guion y en una obra literaria? ¿Has pensado en publicar esos guiones?

GUILLERMO FADANELLI

No, ¿para qué escribo un guion si ya he escrito una novela o un relato? Tal vez lo haría para ganar dinero (como en *El*

desencantado de Budd Schulberg), pero todavía no llego a la total indigencia ni mi alcoholismo es tan grave (espero que lo sea pronto). No soy dramaturgo (aunque alguna vez escribí una obra de teatro: *Ovarios en sentido contrario*. Una tontería juvenil). Y para crear diálogos me basta la novela, el relato, el ensayo o lo que el idioma castellano me permite. Escribir obras de teatro o guiones es un trabajo muy respetable, ¿cómo no va a serlo? Ambas acciones se llevan a cabo a partir del lenguaje (es decir, a partir de representar ideas o situaciones haciendo uso de una lengua articulada; de lo contrario entrarían a formar parte del arte “difuso”, del performance y demás expresiones contemporáneas). ¿O acaso los guiones se escriben vía un lenguaje desconocido o extraterrestre? No; es también literatura. Cuando escribes un guion estás consciente de que tu obra va a ser representada, interpretada o formará parte de una expresión compleja (cine, danza, performance, ocurrencia premeditada) y no estará solo sostenida en el lenguaje escrito; que la escribes para ser parte de una producción cuya mecánica o lenguaje técnico tú no dominas o desconoces. No obstante quisiera pensar que no existe en la experiencia humana un *lenguaje solitario*. Todo está relacionado con todo. “Todo lo sabemos entre todos”, llegó a decir Alfonso Reyes. Por cierto, tengo un guion por allí que escribí hace diez años a petición de Miguel Calderón para una película que no se realizó, pero hace años que no lo releo y por lo pronto no me interesaría publicarlo. ¿Para qué aumentar más ruido al mundo?

FICM

Has dicho que la literatura, en contraste con el cine, no sirve para contar historias. ¿Por qué crees que el cine sí? ¿Por qué crees que es en el cine donde se satisface la necesidad de inventar una realidad habitable?

GUILLERMO FADANELLI

La literatura que más me interesa no se consume en una buena historia, un chiste compartido o un lugar común que es aplaudido por un público que se entretiene para sobrevivir. Es una veta de desasosiego o, por el contrario, de tranquilidad íntima. En cambio,

el cine es ideal para acentuar públicamente lo que somos y para narrarnos la misma historia de siempre. El cine no siempre invita a la reflexión o a la especulación crítica, sino que nos perpetúa en los sentimientos más elementales: nos devuelve a ser lo que ya somos. El cine es quien cuenta historias hoy en día. La buena literatura está muriendo porque su mensaje o su contenido ya casi no puede ser descifrado (vean lo que sucedió cuando se intentó llevar al cine *Jakob von Gunten*, de Robert Walser) ¿Cuál es este mensaje? No lo sé, pero apuesto a que, ya algo avanzado el siglo XXI, tal mensaje carece de un sentido preciso y este vacío es el que nos resulta insoportable; buscamos respuestas y la literatura solo edifica preguntas. En cambio el cine es el opio, incluso cuando muestra, denuncia y es perturbador. Es una droga a veces predecible, de allí su fortuna y éxito en esta época. Lo dice alguien que si careciera de la oportunidad de ver películas sería sumamente infeliz. Quiero añadir otra digresión: creo que si algo existe en la imaginación entonces existe también en la realidad (esto ha sido un tópico para filósofos desde Bertrand Russell hasta Richard Rorty); por ello la ficción es tan importante, porque es una mentira real y a causa de ello nos conmueve.

FICM

Has hablado de que las películas del director John Huston tienen que ver con un fragmento importante de tu pasado. ¿Crees que hay entre el cine y la memoria una relación más estrecha que entre la literatura y la memoria?

GUILLERMO FADANELLI

No sé qué opinarán los neurólogos al respecto, pero yo quisiera pensar que la memoria no posee directrices precisas ni tiene que ver con aquello que “verdaderamente” sucedió. El pasado es un mito, y el cine paraliza la memoria porque la dota no solamente de la obvia conciencia de un dolor administrado y de una lógica resuelta en imágenes, de una locura algo impostada y de un absurdo reconocible y negociable; (hablo de manera general porque sabemos que hay un cine especulativo e introspectivo, pero éste ya no le interesa casi a nadie: es una deformidad). En realidad la literatura es la memoria sin

intermediario y el mal cine es su sicario, o el oportunista que destruye la memoria en su carácter de acontecimiento intraducible y complejo. Huston es uno de mis cineastas o directores favoritos porque ha adaptado obras de escritores que admiro (Hemingway, Flannery O'Connor, William Faulkner, Joyce, Tennessee Williams, etc...) para llevar a la pantalla. Y haber filmado tantas novelas famosas no lo ha rebajado o disminuido en su papel de artista y creador.

FICM

En varios textos has mencionado que las mejores novelas son las que no pueden llevarse al cine porque se encuentran ancladas al lenguaje. ¿Crees también que las mejores películas serían imposibles de novelizar?

GUILLERMO FADANELLI

Lo creo. La traducción, interpretación o búsqueda de lenguajes compatibles es más bien consecuencia de experimentos científicos y especulación arbitraria. Una buena obra de cine no requiere ser “novelizada”, aunque puede ser pretexto para crear una obra escrita. ¿Mas para qué? Cientos de buenas novelas se publican en el mundo cada año. Por otra parte, una buena obra literaria lleva en sí ya las semillas de su propia muerte y de su singularidad. Yo nunca sustituyo a una amiga por otra; cada una de ellas representa para mí un universo singular y un misterio. Una novela es ya en sí su propia tragedia. Si la “llevas” al cine al pie de la letra la tornas cómica y patética (en el sentido actual del término *patético*). Lo que en realidad puedes llevar al cine es la anécdota, la historia o mensaje que encuentres en ella, la inspiración, el impulso emotivo o la excitación que te produce su lectura... Todo eso puede trasladarse o recrearse en la pantalla, no la novela *en sí*, ya que su contenido es consecuencia del lenguaje escrito y de allí no puede escaparse. Quien piense que la novela solo sirve para narrar historias tendrá que volver a reflexionar en ello.

FICM

¿Crees que el distanciamiento entre el hombre y la naturaleza lo acerca más a la ficción? ¿Crees que esto influye en la escritura de ficción hiperrealista o metaficcional?

GUILLERMO FADANELLI

No estoy seguro; la ficción, la construcción de mentiras es, quizás, una de las características que más definen al ser humano; por ello el escritor en general —y en su aspecto más romántico— es un ser dramático y socrático (aquel que imagina, duda y dialoga incluso a expensas de lo que es considerado comúnmente como *verdadero*). El hombre y la naturaleza provienen del mismo mal entendido: son carbono y azar. En cambio, la ficción es un milagro mundano, muy humano, una verdad mentirosa, una paradoja inesperada, etcétera.

FICM

¿Crees que el cine o las series de televisión están cambiando la manera de escribir literatura hoy en día? ¿El internet y las nuevas tecnologías?

GUILLERMO FADANELLI

Claro. Un escritor más o menos respetable siempre se encuentra alerta y, por lo tanto, todo le afecta e influye: las series de televisión, la astrofísica o el cuerpo de una mujer. La tecnología como una supuesta amenaza para la literatura me tiene sin cuidado pues no altera el sentido de la buena escritura; el medio no es el mensaje. ¿Qué importa si un relato de Pere Calders o Quim Monzó está escrito en la pared, en una tableta electrónica o en las jorobas de un camello? Mientras pueda leerse y ser traducido o interpretado su existencia está garantizada. Por otra parte, yo veo muchas películas —no en el cine o en un auditorio, pues soy algo misántropo y claustrofóbico— y también he sido espectador y fanático de varias series de televisión que, además, son buena literatura. ¿Cuántas películas no me han dado placer, luces y me han influido cuando intento comprender el mundo en el que habito, e incluso me influyen a la hora de escribir un relato o una ficción? La literatura está casi siempre presente en el buen cine. Como te comenté antes, si el cine no existiera no podría soportar a mis semejantes ni habitar el mundo estúpido que me envuelve. El cine es el medio de expresión humana que más me seduce porque representa una droga débil y mustia (la más peligrosa), un placebo que resulta imprescindible o necesario para soportar la tragedia o la gravedad de existir en el corral humano. Yo soy un escritor y estoy hundido hasta el cuello en

la ficción y el lenguaje (allí me ahogaré). Solo el cine me hace pensar que soy eterno y, al mismo tiempo, rehén de un placer efímero.

CORTE A:

FICM

¿Cómo fue trabajar con Jorge Michel Grau para escribir *7:19*?
¿Cómo se dio este acercamiento?

ALBERTO CHIMAL

Jorge me buscó. Tenemos amigos comunes. Y bueno, le interesó que trabajáramos en este proyecto. Desde el principio la idea era que los personajes estuvieran atrapados bajo los escombros. Y desde el principio la idea era presentar esa situación del modo más realista que fuera posible, que el horror, el miedo que le interesa siempre a Jorge proyectar en sus películas, saliera de esta situación mostrada del modo más real y literal posible. Entonces una de las primeras dificultades, digamos dentro del proceso ya de producción y la escritura del guion, pues fue darse cuenta de que los personajes iban a estar inmóviles la mayor parte del tiempo. Porque no podía ser como en las películas clásicas de desastre, donde siempre se quedan atrapados, pero en un galerón enorme de varios metros de alto y siempre hay como por donde usar la cucharita para empezar a escavar el túnel. Lo cual es completamente absurdo. En este caso, como la gran mayoría de las personas que padecieron en aquel tiempo, los personajes se tenían que quedar inmóviles. Y lo que había que intentar entresacar de esa inmovilidad pues era la acción y el conflicto dramático. Y de eso resultó, en mi caso, una escritura que fue pienso yo más literaria de lo que hubiera sido en un proyecto diferente. Porque fue un poco en los primeros momentos, en los primeros borradores, en las primeras aproximaciones, fue como escribir una obra de teatro. Mi referente era una obra de Elena Garro que se llama *Un hogar sólido*, donde todos los personajes son muertos enterrados en la cripta. Como en otras grandes obras de ultratumba, los personajes ya no tienen nada que hacer. Entonces lo que hacen es recordar. El modelo es *La Divina comedia*. Esos personajes, los de *7:19*, todavía están vivos, pero están en una situación de encierro, y de impotencia casi total.

FICM

Pensando en *7:19*, ¿qué retos implica adaptar una historia sobre un evento traumático, una herida abierta para los mexicanos?

ALBERTO CHIMAL

Sí, por supuesto. Algo que siempre quisimos hacer, desde el principio estaba dicho de manera explícita, y lo repetimos muchas veces, fue que la película, bien o mal o indiferente como saliera, tenía como mínimo que respetar lo que habían sufrido aquellas personas. Y tenía que considerar, tanto como fuera posible, la humanidad de todos ellos, que estaban, digamos, como representantes de un montón de personas que habían sufrido, e incluso muerto, en circunstancias parecidas. Ninguno de los personajes está basado en un personaje real directamente, pero todos acumulan testimonios, acumulan puntos de vista, recuerdos de personas que sí lo vivieron, que fue de lo que investigamos. Y en ese sentido quizás podría hablarse de un trabajo como muy suelto de adaptación. No adaptación literaria, adaptación única, sino concentración, resumen de experiencias. Y eso era, yo creo que era lo más importante para todos los involucrados, como tratar de que esa experiencia se reflejara del modo más justo y más humano posible.

FICM

¿Sueles ver adaptaciones literarias?

ALBERTO CHIMAL

Sí, me gusta tanto como puedo. Y me gusta también a veces revisar digamos, ciertas versiones, ciertas adaptaciones en relación con la obra que les da origen, o al revés, con la obra en la que desembocan, porque también hay películas que desembocan en libros o en otros medios. A mí lo que me llama mucho la atención también, pensando en ese tema, es que precisamente como por este auge de la comercialización transmedia de las grandes corporaciones, se empieza como a colocar en, bueno no se empieza, ya se ha colocado firmemente en la conciencia de muchos espectadores de cine o consumidores de cine de entretenimiento, si lo queremos decir así, como esta idea de que el consumo de diferentes formas o versiones de una historia es más bien como la participación como en una

experiencia placentera, supongo, bueno que le podemos decir así, que es independiente del medio. Y en la actualidad... cada obra y cada segmento agregan una serie de informaciones adicionales a un todo. Esto se ve particularmente en estas grandes franquicias... donde un comic supuestamente revela detalles insospechados de los que se dijo en la película y se complementa con la novelización donde se habla un poco más de los antecedentes de tal o cual escena. La parte transmedia, digamos, hace a un lado la noción convencional de adaptación, en la cual se supone se trata de trasponer ciertos elementos interesantes de una obra artística de un medio a otro. No para complementar la obra previamente existente, sino para replicar en la medida de lo posible sus efectos en otro medio. Ahora no ocurre así, hay, por decir algo, hay personas que ven lado a lado la novela de *El resplandor* de Stephen King y la película de Stanley Kubrick y se ponen a tratar de explicar la película en relación con la novela o viceversa. Como diciendo lo que pasa es que aquí no dice que tal cosa pasó en la novela, cuando en otras circunstancias quizás lo más aconsejable hubiera sido considerar ambas obras como independientes entre sí, es decir, obras que comparten cierto material argumental pero que no tienen que depender una de la otra para terminar de decir lo que están diciendo. Ahora es mucho más fácil hacer a un lado esta idea precisamente por este consumo transmedia.

FICM

¿Ves en los jóvenes, en las nuevas generaciones que están estudiando letras, un interés marcado de involucrarse en el cine?

ALBERTO CHIMAL

Por lo menos, lo que a mí me ha tocado ver de gente digamos que se interesa por los géneros literarios en principio, creo que sí ven al cine muy lejos. Creo que también por ese lado falta tender otra vez este puente. Y creo que tiene que ver en parte porque la relación, digamos, del testamento literario con el cine, sigue siendo equívoca, sigue siendo a veces como entorpecida por una serie de prejuicios. Se tiene la idea que ciertos autores del siglo pasado como Carlos Fuentes o Monsiváis de pronto podrían contribuir a hacer un guion o hacer un cameo en una película. Y

es como parte del anecdotario del cine y el anecdotario literario de estos figurones. Pero no se sigue de eso necesariamente la idea de que algo así pudiera seguir pasando. Es un fenómeno supongo yo complejo, que tiene también que ver con el lugar que acabó teniendo la literatura en las diferentes sociedades mexicanas, que es un lugar muy disminuido, en parte por las posturas elitistas que estuvieron de moda durante el siglo pasado. Pero igual ahora que esas posturas están quedando obligadas a desaparecer, a replantearse, quizás empiece a pasar como un contacto mayor.

CORTE A:

FICM

¿Qué tan cercanos crees que son como medios para contar historias el cine y la literatura? ¿Tú crees que el cine haya heredado mucho de la literatura?

YURI HERRERA

Sí, por supuesto. Pero el asunto es este. Una buena novela puede ser una novela en la cual de repente no hay mucho sucediendo en términos físicos. Y aunque puede haber una buena película en la cual los personajes no se mueven, en general es movimiento, es el cine, de un modo u otro, entonces en ese sentido lo que tienes que hacer es un ejercicio de traducción. Y a esto es a lo que me refiero, ¿qué es lo que hace una obra literaria importante y cómo puedes traducir eso a este otro lugar sin tratar de copiar los mismos recursos? A mí las adaptaciones de novelas que se tratan de hacer similares a la novela simplemente metiendo muchas palabras, me parece que no están entendiendo de qué se trata.

CORTE A:

YURI HERRERA

Durante mucho tiempo, la novela fue el medio narrativo de mayor prestigio en todo el mundo. En un momento dado, el teatro estaba compitiendo con la novela. Y después llegó el cine, y cada vez que

ha habido una nueva forma narrativa han surgido críticas diciendo así como: “No, pero esto es una frivolización, se está haciendo de manera más superficial”. Digo, del cine se decía: “Esto es para las masas, esto ni siquiera es con actores de verdad”. Me parece que ha sucedido algo similar ahora con las series de televisión. Que las series de televisión han sabido hacer esta traducción de cierta estética al formato de la serie.

CORTE A:

YURI HERRERA

Y creo que tenemos que poner más atención al videojuego, que el videojuego es una de las formas narrativas más importantes que existen en nuestra época y estamos despreciándolo como si fuera entretenimiento, como si fuera nada más una manera de los adolescentes de perder el tiempo. Y me parece que es algo muchísimo más complejo. Entonces lo que yo creo es que las formas van cambiando y se van adaptando a ciertos recursos tecnológicos, a ciertas formas de consumo, a ciertas velocidades a las cuales nosotros nos acercamos a la cultura, pero creo que hay ciertas constantes estéticas y ciertas constantes dramáticas que se pueden reproducir en estos diferentes lenguajes y con estos diferentes recursos tecnológicos. Pero por supuesto que hay muchas similitudes.

CORTE A:

FICM

¿Crees que el cine ha heredado mucho de la literatura?

VALERIA LUISELLI

Sí, de la literatura decimonónica. Pero también cierto tipo de cine, es que no podemos hablar de «un» cine. Pero, digamos que el cine convencional, por decirlo de una manera un poco burda, el cine Hollywoodense, convencional, que cuenta una historia de principio a fin, donde hay un desarrollo, un clímax y un final. Esos preceptos son de algún modo importaciones de la literatura

decimonónica. Las grandes novelas, las sagas familiares. Pero no sé, el cine más experimental, el cine de autor, tiene mucha conversación con formas también experimentales de la literatura, pero no necesariamente tienen una... no necesariamente se puede hablar de una influencia unidireccional, es más bien como una contaminación mutua muy rica. Pienso en el cine, sobre todo el cine de la *Nouvelle Vague*... es uno que conversa muchísimo con la literatura de esos tiempos.

FICM

¿Cómo fue la experiencia de que adaptaran *Los ingravidos* al teatro?

VALERIA LUISELLI

Yo primero no quise meterme en el guion. Más bien le di a Bonilla cancha libre para que él hiciera esa adaptación. También yo estando muy consciente de mis limitaciones. Yo no tengo experiencia previa escribiendo para teatro, y sabía que yo no iba a poder hacer un buen trabajo, básicamente. Entonces más bien le dije: “sí”, o sea, cuando me pidió los derechos le dije: “Sí, pero hazlo tú y en todo caso yo me meto en la parte final a corregir lo que escribas”. Y más o menos eso hicimos, y a mí me gustó mucho de entrada su visión, su manera de llevar esa historia del papel al guion para eventualmente llevarla a la escena, y entonces fue bastante grato, porque me sentí como en confianza, pude confiar en que iba a hacer un buen trabajo. Y vi una... vi solo una función y me gustó mucho. Por supuesto, no es el libro y no es exactamente mi mirada, ni mi humor... pero es una versión, es una traducción más. Y lo disfruté mucho desde esa distancia. Y supongo que en el cine sería algo similar. Yo no sé. Estoy terminando ahorita una novela, por ejemplo, en la que sí pienso en una posible adaptación. Me la pidieron ya en una agencia para eventualmente hacer la película, pero creo que, en este caso, en esta novela en particular, sí me interesaría ver un poco más, o sea, no hacer yo el guion, pero sí ver más de cerca el proceso de hacer un guion. Pero también depende de quién acabe haciendo el proyecto.

CORTE A:

Introspectivo, íntimo, personal, poético, crudo, audaz y realista el cine de ficción mexicano del siglo XXI, lejos de la literatura

JEAN-CHRISTOPHE BERJON

Fueron numerosos artistas los que representaron a México en las selecciones y los palmarés de los mayores festivales del mundo en este inicio de siglo XXI. Pero casi ninguno de ellos se inspiró en obras literarias, encontrando en su entorno, su época, su país, su vida misma, una fuente de inspiración propia y acorde con su estilo formal. He aquí un pequeño panorama general de esta nueva generación de cineastas...

Si bien los “tres amigos” (Iñárritu, Cuarón, Del Toro), que empezaron sus carreras un poco antes del nacimiento del nuevo siglo, son los cineastas mexicanos contemporáneos más premiados internacionalmente, no son quizás muy representativos de la nueva generación del cine nacional, tanto por sus carreras construidas fuera del país como por sus altos niveles de producción. De hecho, podemos pensar que Alejandro González Iñárritu y Guillermo Del Toro hubieran acaso podido desarrollar su obra en cualquier país del mundo. La “mexicanidad” de Alfonso Cuarón es probablemente más esencial en su universo personal. Si sus películas extranjeras son principalmente adaptadas de materiales literarios, sus obras mexicanas, son todas originales y casi siempre parcialmente autobiográficas, como *Solo con tu pareja*, *Y tu mamá también* o *Roma*. En ellas, se nota una relación muy profunda del cineasta con su país, a veces un poco irónica, pero sinceramente nostálgica y generosa. Reflejan a un artista delicado, menos espectacular pero talentosísimo.

En estas dos últimas décadas, Carlos Reygadas (*Japón*, *Luz silenciosa*, *Post Tenebras Lux*) fue probablemente el artista más influyente para el cine de autor mexicano. Cuestionando la sexualidad y el amor exentos de todo yugo, las clases y los códigos sociales, Reygadas incomoda al público mexicano, pero su libertad creativa impresiona mucho. Podemos pensar que su inspiración, que mezcla un universo muy singular, temas psicológicos, provocaciones íntimas o crudas, y su escritura cinematográfica amplia y poética impactó a varios jóvenes artistas. Por otra parte, de manera más general, su lenguaje audiovisual así como sus esquemas de producción humildes pero exigentes, son sin duda muy representativos del cine de su época. Es interesante descubrir a Reygadas arriesgarse a protagonizar, con su mujer y sus hijos, su más reciente película *Nuestro tiempo*, sin abandonar sus obsesiones temáticas. ¡Una forma de entrega total del artista a su obra!

Asistente de Reygadas en *Batalla en el cielo* y miembro de la familia de su casa productora Mantarraya, Amat Escalante desarrolla también naturalmente un cine personal e íntimo, pero añade elementos de retrato social agudos y lúcidos (un mundo deshumanizado en *Sangre* o el poder del narco en *Heli*), aun cuando se arriesga en un registro más fantástico (*La región salvaje*). Muchos jóvenes ci-

162 neastas buscan retratar una cierta realidad oscura, ruda, despiadada, sin intentar suavizar su pintura para la comodidad de un público acostumbrado a consumir diversión. El cine de Michel Franco es muy simbólico de esta postura. Sus retratos de una víctima de *bullying* (*Después de Lucía*), del complejo tema de la eutanasia (*Chronic*) o de las madres-adolescentes (*Las hijas de Abril*) siempre incomodan para sensibilizar y provocar cuestionamientos. El crudo retrato psicológico de *Año bisiesto* de Michael Rowe involucra al espectador, transformado en cómplice involuntario en la caída autodestructiva de su protagonista. La mirada de Gabriel Ripstein es también muy realista y cruda sobre el terrible destino de un pequeño traficante de armas en la frontera EUA-México en *600 millas*, igual que la de Gerardo Naranjo sobre su pequeña reina de belleza atrapada en el narcotráfico en *Miss Bala*. Lorenzo Vigas va más lejos todavía con un juego de manipulaciones casi caníbales entre clases sociales opuestas en *Desde allá*. Finalmente, Kyzza Terrazas disfruta seguir a personajes perdidos (tanto en *El lenguaje de los machetes* como en *Bayoneta*) y Emiliano Rocha Minter parece desarrollar un catálogo de perversiones (voyeurismo, escatología, incesto, tortura, necrofilia, canibalismo) en *Tenemos la carne*.

Pero otros cineastas se enfocan más en la pura pintura social, aun si sus películas son profundamente íntimas, como Francisco Vargas en *El violín* (con un tono inteligentemente sociopolítico) o Aarón Fernández, tanto para retratar a niños necesitados en una terrible ciudad en *Partes usadas*, como a un mundo rural triste, casi condenado a desaparecer en *Las horas muertas*. Para filmar *La jaula de oro*, Diego Quemada-Diez, a modo de un documental, ubica a sus protagonistas en las situaciones reales que padecen los migrantes que cruzan México para alcanzar EUA. Tema que también Rigoberto Perezcano pinta con sutileza en *Norteado*, antes de retratar el curioso mundo transgénero de las *muxes* en *Carmín tropical*. Con *Las búsquedas*, José Luis Valle cuestiona las posibles reacciones frente a una injusticia cruel y violenta, y en su fábula sociológica *Workers*, describe la falta de justicia social a través de relaciones laborales de personas humildes con la clase alta (emplead@s de una fábrica, trabajadores doméstic@s) y analiza cómo el trabajo puede condicionar toda una vida. Joaquín del Paso en *Maquinaria panamericana* oscila entre la farsa, lo patético y la desilusión para desmenuzar los engranajes de una empresa y de la sociedad humana a la hora de las multinacionales y los accionistas. El movimiento social está así mismo retratado con un plantón estudiantil provocando una interesante mezcla generacional y de clases en *Los bañistas* de Max Zunino. Personajes inadaptados o débiles ofrecen a los cineastas una materia humanista y profunda: mujeres abandonadas en sus puebli-

163 tos en *La tirisia* o *La negrada* de Jorge Pérez Solano, humildes empleados confrontados a un crimen en *El vigilante* de Diego Ros, personas mayores en *El comienzo del tiempo* o un encantador deficiente mental en *Entre la noche y el día* de Bernardo Arellano, así como en *Tamara y la Catarina* de Lucía Carreras, o una joven madre soltera luchando para criar sola a su niña en *La camarista* de Lila Avilés. Natalia Beristáin, en *No quiero dormir sola*, describe la dificultad de apoyar a un ser amado que se autodestruye. David Pablos retrata con un realismo aterrador, en *Las elegidas*, el destino de jóvenes adolescentes manipuladas y encarceladas por trata. Una curiosidad: su trabajo cinematográfico se duplicó con el trabajo literario de Jorge Volpi, también titulado *Las elegidas*, sin que ninguna de estas obras sea inspirada en la otra, sino creadas simultánea y paralelamente.

Sinceros y realistas también, varios cineastas buscan un tono más amable, divertido o poético, como Fernando Eimbcke y sus comedias desilusionadoras y profundamente humanas (*Temporada de patos*, *Lake Tahoe* o *Club sandwich*); como Ernesto Contreras que utiliza el humor en *Párpados azules* o la poesía y elementos de la cultura indígena en *Sueño en otro idioma* para contar con ternura historias de amor contrariadas. Todavía más claramente entregados al humor, Mariana Chenillo revela los secretos y la generosidad de una mujer discreta en *5 días sin Nora* y Francisco Franco se divierte entre las bambalinas del teatro en *Tercera llamada*. Más hacia la ternura, Diego Luna trata con delicadeza temas fuertes como la desestructuración de la familia en caso de la ausencia paterna en *Abel* o, en *Mister Pig*, el apego insensato de un hombre mayor por un puerco, símbolo de otra época, otros valores y del compromiso de toda una vida. Por su parte, Julio Hernández Córdón siempre construye su cine alrededor de personajes marginales desde *Las marimbas del infierno* hasta *Te prometo anarquía* o *Cómprame un revólver*, mezclando narración audaz, humor y una reflexión peculiar sobre la sociedad. Elisa Miller encuentra su singularidad más en su misma escritura cinematográfica, con las ocurrencias formales de *Vete más lejos Alicia* o en la sensualidad desesperada, pero muy femenina, de *El placer es mío*. Dos películas autobiográficas logran unir drama y sonrisa: Claudia Sainte-Luce retrata en *Los insólitos peces gato* una tragedia familiar con un tono deliciosamente locuaz, conmovedor y alentador, mientras en *El premio*, Paula Markovitch trasciende su valioso y rudo trabajo de memoria gracias a su protagonista, ligera y chispeante. El terrible trabajo de duelo también autobiográfico que entraña *El sueño de Lu* de Hari Sama busca notas de dulzura en un profundo y devastador humanismo.

La otra gran tendencia del joven cine mexicano del siglo XXI, directamente heredera del cine de Carlos Reygadas (pero también de Apichatpong Weerase-

164 thakul, Albert Serra, Béla Tarr o Tarkovsky, por ejemplo), es un cine minimalista, casi asceta, siguiendo a sus personajes en un tono casi documental. Sus directores piensan una obra como un poema, libre de estructura narrativa, sin necesidad de acciones decisivas o de escenas construidas, sino con una secuencia de momentos de vida, de alquimia entre la naturaleza y los seres humanos, que indirectamente mucho revelan. Es el caso de *Parque Vía* de Enrique Rivero, retrato austero de la imposible despedida de un empleado doméstico con la casa donde trabajó toda su vida; de la primera ficción de la documentalista Natalia Almada, *Todo lo demás*, pintando la cotidianidad desoladora y solitaria de una amarga burócrata; o de las obras oscuras y radicales de Michel Lipkes *Malaventura y Extraño pero verdadero*. Las diversas obras de la mancuerna Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas (*Cochochi, Jean Gentil, Dólares de arena*) pintan sin efectos y con mucho respeto desoladoras vidas cotidianas. Otra talentosa mancuerna, Yulene Olaizola y Rubén Imaz, ambos entran en complicidad con sus personajes, ya sea en películas que observan (*Familia tortuga, Fogo*) o más construidas (*Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*); y cuando se arriesgan en una narración de otra época (*Epitafio*), lo hacen sin la obvia dimensión épica propia de tal relato, sino buscando solamente transcribir las dudas y preocupaciones materiales de sus protagonistas (soldados españoles agotados, poco antes de llegar a Tenochtitlan). Matías Meyer también exploró eventos históricos (*Los últimos cristeros*) y, como en sus obras anteriores (*Wadley*), deja a sus personajes relacionarse con la naturaleza, sin ataduras de tiempo, pintando sus errancias con sensorialidad. Cabe mencionar que Meyer se inspiró muy libremente en una novela corta del Premio Nobel J.M.G. Le Clézio para escribir *Yo*, su más reciente película. Esta relación entre hombres y naturaleza es, junto con la familia y un mundo derrumbándose, uno de los temas recurrentes de Nicolás Pereda en su prolífica carrera (*¿Dónde están sus historias?, Perpetuum mobile, Los mejores temas, Los ausentes*); el cineasta del minimalismo y de lo no dicho, desarrolla su cine con una troupe de actores que deja convivir de película en película, y observa con lucidez.

Mezclando estas fuertes tendencias, o emancipándose de ellas, algunos cineastas se expresan libremente. Si tampoco echan mano de la literatura, buscan más bien su inspiración en el séptimo arte y en sus diversos registros. Alonso Ruizpalacios construye historias íntimas, profundas pero ancladas en contextos intensos y ambiciosos, y expresa su fe en el poder del cine, tanto en *Güeros* (en la huelga estudiantil de la UNAM en 1999) como en *Museo* (contando el famoso y picaresco robo del Museo de Antropología en 1985). Audaz, Marcelo Tobar realiza con habilidad el primer largometraje nacional filmado con un celular, *Oso po-*

165 lar. Gabriel Mariño, después de un *road-movie* melancólico, *Un mundo secreto*, se atreve con *Ayer maravilla fui*, a escribir una película sensual y vibrante, con una trama de película fantástica pero adoptando un tono formal cerca de la *Nouvelle Vague* francesa, ofreciendo un verdadero poema visual, una declaración de amor a la magia del cine... También en la frontera con el cine fantástico, y claramente inclasificable, Sebastián Hofmann parece que disfruta extraviar a sus espectadores. *Tiempo compartido* arranca de manera tradicional pero se vuelve misteriosa, política, demente, mientras que su ópera prima *Halley*, lenta caída al infierno, juega con las fronteras del cine de género.

Género más claro todavía, el cine fantástico también ofrece un espacio inspirador y libre a jóvenes cineastas, apropiándose de sus códigos para retratar su realidad, con la figura protectora de Del Toro favoreciendo su eclosión. La excelente película de caníbales de Jorge Michel Grau *Somos lo que hay* casi podría también parecer una fábula social de tan acertado que es su retrato y su dirección actoral realista. *Vuelven* de Issa López pinta la realidad vista por los ojos de niños indefensos que se inventan monstruos de fantasía menos peligrosos que los monstruos reales que los rodean. Humberto Hinojosa (*Oveja negra, Camino a Marte*) se enfoca más en un cine narrativo, espontáneo e impulsivo, lleno de efectos sensoriales (*I Hate Love*). Efectos visuales también revelan la maestría de la compleja y violenta *Días de gracia* de Everardo Gout. Finalmente, algunos cineastas buscan en el género una inspiración juguetona y creativa como Isaac Ezban (*El incidente, Los parecidos*) o más filosófica como Daniel Castro Zimbrón con *Las tinieblas*. Cabe mencionar que el universo fantástico inspira mucho a los cortometrajistas animadores como Karla Castañeda o Sofía Carrillo de quienes podemos esperar pronto un largometraje.

El autor quiere pedir disculpas por las simplificaciones producidas por este ejercicio de querer “clasificar” obras, artistas y describir sus años de creación en una frase. Cada cineasta mencionad@ es únic@, complej@ y merecería el volumen de este texto para analizar su escritura... También cabe mencionar el caso excepcional de Rodrigo Plá (*La zona, Desierto adentro, Un monstruo de mil cabezas*) que al trabajar sobre novelas-guiones de Laura Santullo parece solamente hacer adaptaciones, aún cuando Santullo las escribe pensando ya en la pantalla grande. Así Plá no será olvidado en esta larga lista, ¡pero ciertamente muchos otros sí! Es que la vitalidad del nuevo cine mexicano es tan potente que es imposible incluir a tod@s en tal espacio aunque eso es lo que hubiera querido.

¿Cómo es tu proceso para escribir un guion?

CORTE A:

167

AMAT ESCALANTE

Varía. Normalmente lo que sí es alguna imagen, ya sea una imagen que me imagino o una imagen que descubro, que veo en un periódico, un libro, una pintura incluso. He hecho alguna escena que surge de alguna pintura, por ejemplo. Y no puedo evitar que lo que me atrae, me apasiona, me motiva, son cosas de la sociedad que pasan, alguna injusticia normalmente hasta ahora, con lo que he hecho... alguna cosa que me parece que no debe de ser así. Me gusta explorar por qué es que la naturaleza humana deja que eso pase. Ese misterio de la consciencia humana me atrae mucho, y ver cómo decide alguien cometer un crimen, o cometer alguna cosa no moral como asesinar a alguien, o robar, o por qué llega la gente a esos puntos. Son cosas que podría ser que vi en el periódico, pero hasta la última película, *La región salvaje*, ahí es donde la idea, los puntos de partida originales salieron del periódico, de notas periodísticas.

CORTE A:

MICHEL FRANCO

Casi siempre es una combinación entre algo personal, que puede ser directamente algo que me sucedió o que observé muy de cerca, como en el caso de *Chronic*, pues se trata de la muerte de mi abuela y de la enfermera que la cuidaba. Puede ser también algo personal en el sentido de una memoria o una emoción, un sentimiento, y a partir de eso construyo una ficción. Entonces no es que sea autobiográfico. Creo que lo que estoy diciendo es obvio. Siempre para escribir tiene que partir de algo que entiendes o que has experimentado y que te provoca curiosidad seguir explorando. Por otro lado, casi siempre lo que he escrito tiene una relación profunda con el país o la sociedad. Mis historias casi todas han partido de la familia y de la interacción entre seres muy cercanos, de lo que sucede en la intimidad y cómo eso afecta en un contexto más amplio. Por ejemplo, en *Después de Lucía*, lo que sucede entre

el padre y la hija, cómo eso afecta el desempeño de la hija en la escuela. Me interesa eso, cómo suceden las cosas en la intimidad. Supongo que ahí es donde la parte personal ha jugado un papel importante, y después la observación, el estudio social.

CORTE A:

PAULA MARKOVITCH

Lo que a mí me limita es el formato, o sea, que diga “interior”, “exterior día” y las convenciones del formato, que implican tonterías, pero son tonterías muy limitantes. Por ejemplo, se supone que no se ponen imágenes olfativas en un guion, porque no hay manera de filmar un olor. Y así mil cosas, tampoco se ponen se supone sentimientos. No decís: “el personaje siente tal cosa”, porque no hay manera de filmarlo. Entonces esta manera de escribir coarta la expresividad literaria y se vuelven instructivos de rodaje los textos, que a mi manera de ver son muy limitantes. Yo prefiero hacer un texto literario con todo el vuelo poético que quiera y luego filmar con independencia de ese texto, es decir, el texto resulta una inspiración más profunda, no un instructivo. Y de todas maneras es vital el texto para mí. Es vital, pero como guía dramática, como guía interior, como guía literaria, no como instructivo para el set.

CORTE A:

PAULA MARKOVITCH

La misma palabra “guion” me molesta porque hace referencia a un tipo de texto que es un instructivo. Por eso yo hablo de textos para cine. Es un texto. Y yo tengo un libro que es mi biblia, de Bergman. Así escribía sus obras para cine Bergman. Si él escribía así, ¿por qué nosotros escribimos tan feo? Con unas frasesitas que dicen “Continued” y no sé qué. ¿Por qué nosotros escribimos tan feo? Interior, exterior... Nos han orillado a que así es como se escribe correctamente el cine. De hecho, yo escribo para mí, escribo textos con completa libertad.

CORTE A:

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

Creo que han sido procesos muy distintos. Tengo dos maneras. Una, que son como películas un poquito más, no sé si sería la palabra, más “estructuradas”, o que intentan buscar un mayor presupuesto. Y otras películas que son más como de búsqueda, que son como improvisaciones, que las trabajo sin guion, que es como el caso de *Las marimbas del infierno*, *Hasta el sol tiene manchas* y *Atrás hay relámpagos*, que hice en Costa Rica. Y del otro lado está, por ejemplo, *Gasolina*, que es mi ópera prima, *Polvo*, que es mi tercera película, *Te prometo anarquía*, que es la quinta, y *Cómprame un revólver*, que son películas más para buscar fondos a través del guion. En estas películas, en las que son mucho más “formales”, lo que suelo hacer es... pienso la película mucho en mi cabeza. Me cuesta, hasta que siento el impulso... y normalmente este impulso para llevarla al papel es un *deadline* de que ya se está acercando y tengo que presentar algún papel, pero la trabajo bastante en la cabeza. Me gusta mucho andar en bicicleta y caminar. Me gusta porque voy solo viendo la ciudad y tratando como de encontrar elementos que me inspiren para la película o para reflexionar sobre lo que quiero narrar. Hago, creo que no paso de ocho versiones de guion en ese caso, y luego ya, a pesar de que es un proceso de escritura tradicional del guion, ya en el rodaje no utilizo el guion, no lo utilizo para nada, porque lo que me preocupa bastante es que no se sienta. Bueno, una de mis preocupaciones estéticas es que no se sienta el peso del guion, o no se sienta el peso del papel en la imagen.

CORTE A:

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

La manera en que empiezo, tanto con los no guiones como con los guiones, es pensando en el título. Lo primero que hago es pensar un título que me motive, que me pueda generar una atmósfera, que me pueda generar imágenes. En el caso de *Las marimbas del infierno*, cuando le dije a un amigo en Guatemala,

cuando le comentaba a mis colegas: “No, sabes qué, voy a hacer una película que se llama *Las marimbas del infierno...*” y todos me miraban con cara de extrañeza y no entendían por qué. Además, la marimba es el instrumento nacional de Guatemala. Igual fue con el productor francés, que le dije el título de la película y tuvo una carcajada. Empiezo con los títulos, y si siento que el título tiene como *feedback* de la gente que me rodea, digo “ya tengo una película”.

CORTE A:

NATALIA BERISTÁIN

Me cuesta mucho trabajo hacer el primer vaciado de lo que quiero al papel. Entonces generalmente voy como masticando la idea poco a poco hasta que la tengo bastante clara en mi cabeza. Generalmente me pasa que tengo a los personajes absolutamente definidos, muchas situaciones claras, pero digamos que el esqueleto me cuesta mucho trabajo armarlo yo. En las dos pelis he trabajado con guionistas, en un mano a mano de estar yo trabajando todo el tiempo con ellos, pero el vaciado, el hacerle la carnita generalmente ha venido de mano primero de Gaby Vidal. Y ahorita fue María Renée Prudencio y Javier Peñalosa.

CORTE A:

NATALIA BERISTÁIN

En los dos casos viene a partir de cierta..., quizá incluso como cierta imagen, y esa imagen viene acompañada de..., en el caso de *No quiero dormir sola* era una vieja y una joven desnudas en frente de un espejo y eso como que dio cabida para empezar a imaginar todo lo demás. Y en el caso de *Los adioses*, sabía que era una pareja peleándose en la intimidad de su casa, y eso dio material para todo lo que se contó después.

CORTE A:

DANIEL EMIL

Es un proceso un poco triste. Mis historias siempre empiezan por la necesidad muy consciente de canalizar o sublimar una herida existencial, una frustración o golpe emocional, mezclado con un asco o coraje respecto a tal o cual cosa que veo en la calle, en las noticias. Y sobre todo es triste porque en mi caso es un proceso al fin de cuentas sin real catarsis. Mi “alma” no se purifica ni purga porque vomito en un archivo “word” una serie de palabritas dolorosas; mi “corazoncito” no se siente menos solo porque escribo una historia de amor; ni la humanidad deja de ser de una impresionante bajeza porque “elevo” o “sublimo” tal o cual personaje en una novelita. Para mí, escribir es más que nada un acto de no dar la otra mejilla.

CORTE A:

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - DÍA

FICM

Pensando en 7:19,
¿qué retos implica hacer
una historia sobre
un evento traumático,
una herida abierta
para los mexicanos?

JORGE MICHEL GRAU

Es difícilísimo.
Porque es una historia
que a todo el mundo le interesa,
pero hablar nada más de un lado,
que es del lado de la solidaridad,
cómo México salió adelante,
cómo todos nos unimos para ayudarnos,
la capacidad que tenemos de voluntariado.
Pero no había un registro de películas
o de ejercicios audiovisuales
ni documental ni fotográfico
ni nada sobre qué había pasado
realmente con las víctimas,
y cuál era la razón
por la que tantos edificios estatales
se habían venido abajo.
Yo creo que la gente todavía
no está acostumbrada

Acerca de...

a hablar de esa tragedia.
 No es como en Estados Unidos,
 que sucede algo y al año siguiente
 ya hay cuatro películas del suceso.
 Aquí no,
 aquí la gente es muy reservada,
 entonces cada vez que queríamos
 hacer la investigación,
 ir a hablar con sobrevivientes,
 voluntarios o gente que había perdido
 familiares directos en la tragedia,
 encontrábamos mucha reticencia sobre el tema.
 Y también de los productores,
 como que los productores decían:
 "no, es que este tema...",
 no les gustaba.
 De hecho, tuvimos plática
 con una distribuidora de las grandes
 y nos rechazó por eso, por el tema.
 Yo les decía:
 "es que ni siquiera han leído el guion".
 "No, pero es que ese tema es vedado,
 no nos interesa,
 la gente no va a ir".
 El guion lo escribí con Alberto Chimal.
 Yo tenía un argumento,
 se lo hice llegar
 y luego generamos el guion.
 A mí lo que me interesaba era,
 como estaba basado en un hecho verídico,
 me interesaba ser
 o me obsesioné con ser verídico
 y respetar lo que había sucedido
 durante esos tres días en la Ciudad de México
 contado desde adentro.
 Entonces todo lo que sucede,
 el arco temporal o la línea temporal

que está afuera de los escombros
 es paso a paso, minuto a minuto,
 lo que pasó en la Ciudad de México:
 cómo Jacobo Zabłudovsky
 fue narrando el suceso,
 cómo la gente fue descubriéndolo,
 cómo llegaron los voluntarios,
 cómo el gobierno negó la ayuda internacional,
 viene la réplica,
 entonces acepta la ayuda internacional,
 vienen los gringos, salvan gente.
 Y adentro era una historia
 más de comentario social.
 Eran dos clases sociales irreconciliables
 encontradas en un suceso trágico,
 que tenían que hablarse
 y tenían que convivir
 y que al final ni siquiera
 con esta intimidad
 y con estas confesiones de intimidad
 se logran reconciliar,
 y por eso hay una imagen
 donde se quieren tocar
 y no hay manera.
 Estamos en un momento
 donde el tejido social ha desaparecido,
 entonces no hay cómo
 reconciliarse con el otro.
 Y no les interesaba tampoco eso.
 Decían:
 "Es que además es una película
 con comentario social
 y además habla de la tragedia,
 nadie le va a entrar".
 Y es una historia compleja,
 porque técnicamente es una película difícil.
 Fue una película compleja,

una película que narra la historia
de dos personas en un solo lugar,
y no se mueve de ahí.
Y apostaba por vincular
el sentimiento de la gente
en vez de nada más narrar la historia.
Yo quería que ellos sintieran claustrofobia,
y que se sintieran con sed,
con miedo, con frío,
como este par de personas atrapadas.

CORTE A:

TÍTULO:
"LOS BASTARDOS" (2008)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - TERRAZA - TARDE

FICM

Tú sueles trabajar
con actores naturales
y para *Los bastardos* elegiste protagonistas
que tenían que ver con
los personajes que estaban representando.
¿Eso provoca que improvises en el set?
¿Cambia mucho la manera
en la que forjas la historia?

AMAT ESCALANTE

Sí, en *Los bastardos* específicamente
cambió mucho por esa razón.
Tenía un guion
que escribí con mi hermano Martín
y tuvimos que ir,
tuve yo que ir lentamente
sacrificando el guion en el rodaje.
A mí lo que más me importaba
era el *casting*,
que Jesús Moisés Rodríguez y Rubén Sosa,
que son los dos principales,
fueran lo más auténtico posible
para estar en la película.
Yo quería ir en contra
de lo que había visto en cine
de Hollywood y en cine mexicano,

donde básicamente son actores de la Ciudad de México,
que ya de por sí eso es
bastante específico,
alguien que es de la Ciudad de México,
vestidos de una manera
y maquillados de una forma
para que pareciera
que son migrantes, por ejemplo.
Eso me chocó,
yo que crecí en los Estados Unidos
parte de mi vida junto con mi hermano.
Esa no era la forma en la que nosotros
veíamos a los migrantes allá.
Convivíamos con ellos,
los conocíamos, y nos interesaba eso,
esa cosa auténtica.
Entonces yo estaba
dispuesto a sacrificar mucho.
Y así fue que el guion
se tuvo que cambiar,
los diálogos, y cómo lo filmé también.
Eso es lo difícil y lo sucio,
lo violento es que
eso pasa durante el rodaje,
entonces es mucho estrés.
En esa situación así fue,
pero para mí valía mucho ver esas caras,
cómo hablaban, sus manos.
Rubén Sosa, el joven,
había cruzado siete,
ocho veces el desierto,
y lo habían agarrado a veces,
lo deportaban,
y cuando filmé creo que
tenía alrededor de diecisiete años.
Entonces un actor
no va a tener esa experiencia,

se la puede imaginar
y puede ir a entrevistar
a migrantes de verdad,
pero por qué no simplemente ponerlo.
Entonces esa fue la apuesta ahí
y no había de otra, básicamente.

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA CAJA VACÍA" (2016)

CORTE A:

INT./EXT. RESTAURANTE - DÍA

CLAUDIA SAINTE-LUCE

Yo lo que hice fue enterarme
 de la enfermedad de mi papá
 y luego regresar a tener un trato con él,
 porque había desaparecido
 doce años de mi vida.
 Entonces volví a verlo,
 y cuando estaba cuidándolo,
 bañándolo, las consultas,
 pues necesitaba decir eso.
 Lo que me pasa con
La caja vacía
 es que de repente he escuchado
 que la gente dice que
 es una película que cuesta,
 que no es igual que la primera,
 pero uno a veces tiene que sacar
 las cosas que tiene adentro,
 no puedes hacerlo en función
 de que a la gente le guste,
 o que compre más entradas,
 o de agradar.
 Es una paradoja,
 porque es para ellos,
 pero te debes escuchar a ti.
 Era algo que necesitaba
 decir en ese momento

y no hallaba la manera de sacarlo,
 de expresar ese dolor
 que estaba sintiendo,
 cómo procesar ver a alguien
 después de doce años,
 no tener el coraje,
 no querer matarlo.
 Lo único que me ayudaba
 era escribir y escribí en ese momento.
 No pensé nunca
 "ay, nos van a dar rápido el fondo",
 pero sí sucedió que me lo dieron rápido,
 y él seguía empeorando.
 Me inspiraba lo mismo
 que estaba viviendo.
 Y cuando yo estaba filmando,
 iba empeorando.
 Era como estar sanando eso
 que estaba ocurriendo en la realidad,
 en la ficción.
 Cuando la película la acabo de filmar,
 pasa que yo me pongo muy mal.
 Entonces él le echó ganas a la vida
 al verme mal
 y fue una reconexión muy linda.
 Entonces ya seguimos
 la dinámica a la par,
 acabada la edición,
 aplicando a festivales...
 Yo creo que cerré el ciclo
 cuando él la vio en Morelia
 y escuché cosas de él
 que nunca había escuchado.
 Mi papá nunca da
 una palabra de amor o así,
 no es un ser cariñoso,
 y su película favorita

era *My Bloody Valentine*.
 Entonces sale y me dice
 que su película favorita ahora es esa,
La caja vacía,
 y lo veo llorando durante la proyección,
 porque me salía y entraba
 y lo veía llorando,
 que tampoco lo veo llorar nunca,
 entonces ya hay algo ahí
 que me ayudó y que a él lo ayudó
 y que a cierta gente que la ha visto
 la ha conectado a eso
 que yo quería transmitir,
 y fue así de esa manera.
 Iban en paralelo.

CORTE A:

TÍTULO:

"EDDIE REYNOLDS Y LOS ÁNGELES DE ACERO" (2014)

CORTE A:

INT. FICM OFICINAS - COLONIA ROMA - TARDE

FICM

¿De dónde surge la idea de
Eddie Reynolds y los Ángeles de Acero?

GUSTAVO MOHENO

Un escritor, guionista amigo,
 Carlos Enderle,
 había escrito también hace varios años
 ya el guion de
Eddie Reynolds y los Ángeles de Acero.
 Yo en algún momento fui asesor de Carlos
 y hablamos sobre sus guiones y demás.
 Y ya hasta se había vuelto director,
 había hecho *Crónicas chilangas*.
 Y pues surgió así,
 de que él de pronto
 no sabía qué hacer después
 de *Crónicas chilangas*
 y yo le recomendé que
 hiciera *Eddie Reynolds*,
 que me parecía uno de sus mejores guiones,
 que necesitaba trabajo,
 pero creo era de las mejores ideas.
 Entonces él nos contrató
 a Ángel Pulido y a mí
 para reescribirles el guion
 y lo reescribimos.

Y cuando lo leyó Carlos, dijo:
 "pues es que ahora ya no siento
 que es mi película.
 Ya es más del universo de ustedes".
 Entonces le dije, bueno,
 qué te parece si te compramos el guion,
 y yo dirijo la película.
 Estuvo de acuerdo
 y pues seguimos
 trabajando en el guion
 todavía un tiempo más.
 Entiendo un poco por qué
 Carlos ya no quiso estar,
 porque sí nos separamos
 bastante de su desarrollo,
 del desarrollo de su historia.
 Nosotros conservamos la premisa,
 conservamos a los personajes,
 pero sí nos fuimos por otro lado,
 por el lado que nosotros pensamos
 que funcionaba mejor dramáticamente
 y que era más divertido.

CORTE A:

TÍTULO:
 "HELI" (2013)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - TERRAZA - TARDE

FICM

Pensando en *Heli*, sobre todo,
 ¿crees que para un espectador mexicano
 es distinto ver la violencia en el cine
 o en un periódico o en los noticieros?

AMAT ESCALANTE

Sí, yo siempre tuve la idea
 de que con *Heli* y *Los bastardos*
 - pero con *Heli* más -,
 estaba llenando una parte
 que no es tan común,
 que es una aproximación personal
 a las noticias, tal vez.
 Una cosa es leer la noticia,
 el periodismo,
 que es muy importante,
 y los periodistas están en riesgo en México
 y tienen mucho valor, obviamente,
 pero también son muy importantes
 las miradas personales,
 y eso es lo que es *Heli* para mí.
 Es una forma de ver una situación
 que no tiene nada que ver
 con un reportaje
 o una nota de periódico.
 Quise ir más allá,
 pero tampoco hice

ningún tipo de investigación.
 De hecho, si ves la película
 no hay nada ahí que no sepa
 ya todo el mundo que pasa.
 No me meto a investigar ni siquiera
 por qué es que pasa.
 Eso ya requeriría investigación.
 Yo hice un retrato
 de la situación como la percibo,
 y yo creo que de repente
 es importante en situaciones
 como las que vivimos en México
 y otras partes del mundo con conflictos así,
 esas miradas personales
 en las que el público,
 el espectador se va a reflejar.
 Eso es lo importante,
 si se reflejan
 y se identifican con la mirada
 o les causa interés
 es cuando algo tiene relevancia.
 Esa es la historia de las pinturas,
 los libros, la música, todo eso,
 es cuando conecta con la gente.
 Una canción, por ejemplo,
 rara vez te va a comunicar algo
 que no sabías o darte una noticia.
 Pero te puede hacer sentir
 muy fuertemente sobre algo,
 sobre una situación,
 y eso te llena
 y eso es lo hermoso del cine,
 y la música y la pintura
 y los libros.

CORTE A:

TÍTULO:

"KM 31" (2006), "KM 31-2" (2016)

CORTE A:

PANTALLA LAPTOP:

RIGOBERTO CASTAÑEDA

En el caso de la primera parte,
 fue un proceso muy largo
 que duró mis últimos años
 de la carrera en el CCC
 y un par de años después.
 Creo que, a pesar de haber tenido
 la especialidad de guion y dirección,
 en aquel entonces
 no había suficiente información
 y técnicas modernas de guionismo
 que enseñaran dentro de la escuela.
 Era más el "dejarse llevar como creador"
 que el orientar técnicamente al escritor.
 Algunas clases sí daban técnica,
 pero eran las menos y poco precisas.
 Así que mi sensación general
 en la primera parte
 es que mi proceso
 fue totalmente instintivo.

CORTE A:

RIGOBERTO CASTAÑEDA

En cambio, en la secuela,
 ya me había dado a la tarea

de estudiar varios cursos
 y empaparme de todas las técnicas
 actuales de guionismo.
 Creo que es un guion
 mucho más fino y estudiado,
 técnicamente más elaborado
 y con mucha más intención
 hacia el balance adecuado
 en un largometraje.
 Es una película que tuvo
 mucho menos éxito que la original;
 sin embargo, a nivel personal,
 me gusta mucho más esta película
 que su primera parte.

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA JAULA DE ORO" (2013)

CORTE A:

INT. CASA - SALA - TARDE

DIEGO QUEMADA

Todo empezó en Mazatlán, en Sinaloa.
 Estaba yo haciendo un documental
 sobre un niño travesti,
 que se llamaba *La morena*,
 y conocí a un taxista
 que se llama Toño,
 que me invitó a vivir en su casa.
 Él y su mujer y sus hijos
 vivían sobre las vías del tren.
 A mí me encantó la idea de vivir con ellos
 porque al final yo lo que quería
 era empaparme de la colonia
 y de la vida de la gente,
 que al final, viéndolo en perspectiva,
 todo acto creativo comienza
 con la salida de la cotidianidad.
 Con esta locura de que te vas a un lugar
 en el que nunca habías estado,
 yo nunca había estado en Mazatlán,
 y luego haces cosas tan fuera de lugar
 como irte a vivir con alguien
 que acabas de conocer.
 Y entonces de repente una mañana
 te despierta el tren
 y sales y hay un montón de migrantes
 que se están bajando del tren.

Y entonces nos venían a pedir comida, agua,
 les dábamos tortillas, agua.
 Y debajo de la sombra de un árbol
 empezaban a contarnos sus historias,
 y a mí me tocó muy profundamente
 desde el principio.
 Se desahogaban con nosotros,
 nos contaban todas las perrerías
 que les hacían,
 como a la vez sus sueños,
 por qué se iban.
 Y ahí comienza un proceso de
 recopilación de testimonios
 que a mí me llevó siete años,
 y me concentré en eso,
 en escuchar de la manera
 más respetuosa posible
 y siempre dejando claro
 que eran testimonios anónimos,
 que ellos supieran que no corrían peligro,
 que ellos podían contarme absolutamente todo.
 Aparte de que para ellos
 era un proceso terapéutico,
 ellos tenían la esperanza
 de que yo se lo contara a otros.
 Entonces eso se convirtió también
 en mi motivación para hacer la película.
 Voy a contar a otros
 lo que a mí me han contado.
 Voy a amplificar su voz.

CORTE A:

DIEGO QUEMADA

Al final, la humildad del creador
 viene también de que

tu creación viene del mundo,
 y luego aparte
 la vas a devolver al mundo,
 tampoco somos tan especiales.
 Lo que nos hace especiales quizás
 es que nos detenemos a ver
 o escuchar algo
 y que le damos forma
 a lo que vemos y escuchamos,
 pero al final uno siempre
 tiene que tener esta humildad de que sí,
 como un fotógrafo,
 el mundo no es tuyo
 y la realidad no es tuya,
 lo que estás haciendo
 de alguna manera es encuadrarla.
 En la escritura y en hacer una película
 obviamente es más complejo,
 le estás dando una estructura.
 Estás escogiendo qué muestras,
 qué no muestras.
 Estás creando personajes,
 es un universo.
 Estás creando un mundo,
 pero al final todos los elementos
 de los que tú estás creando,
 particularmente en este proceso neorrealista,
 todo viene del mundo.

CORTE A:

TÍTULO:
 "LA MUJER DE BENJAMÍN" (1991)

CORTE A:

INT. OFICINAS LO COLOCO FILMS - DÍA

FICM

¿Cómo empieza el proceso
 de escritura del guion?

CARLOS CARRERA

Yo escribí un guion.
 Estaba terminando la escuela de cine
 y ya tocaba hacer la película de tesis,
 y mi película de tesis
 fue *La mujer de Benjamín*,
 que en un principio se llamaba
Benjamín y Micaela,
 que era la historia de los hermanos.
 Pasé por varias versiones,
 le iba cambiando las piezas del rompecabezas
 para ver cuál funcionaba mejor,
 luego ya entran dudas
 y uno no sabe si la primera versión
 era mejor que la segunda.
 En la primera versión,
 era la historia de Benjamín,
 que en compañía de sus amigotes
 iban a una feria,
 donde rifaban una prostituta.
 Entonces como él
 se había sacado la prostituta
 pensaba que era para llevársela a su casa

y ya se la llevaba a vivir a su casa.
 Y más o menos pasaba lo mismo
 que en la película,
 pero luego pensamos
 que iba a estar muy sórdido todo.
 Entonces cambiamos al personaje femenino,
 una mujer más libertaria en su rebeldía adolescente.
 El caso es que un guion de 45 páginas
 era una tesis muy larga,
 y surgió un concurso que se llamaba
 "El Concurso de Óperas Primas",
 en donde un recién egresado
 de la escuela de cine
 iba a tener la oportunidad
 de filmar su primer largometraje,
 y pues que ganó ese guion.
 Entonces lo empecé a trabajar con un compañero,
 que primero estudió guionismo
 y luego realización,
 Ignacio Ortiz,
 y ya quedó la versión que se filmó
 de *La mujer de Benjamín*.

CORTE A:

TÍTULO:
"OVEJA NEGRA" (2009)

CORTE A:

INT. OFICINAS TIGRE - TARDE

BETO HINOJOSA

Empecé a hacer como un ejercicio
todo el tiempo de todo lo que leía
y todo lo que consumía,
pensar que podía ser una historia...
"Ah, sí, esto podría ser una película".
Entonces se me empezó a hacer
sin querer un hábito,
todo el tiempo, y
ni siquiera platicado,
todo mental...
"Ah, eso podría ser una película."
Y mi primer guion,
Oveja negra, fue eso.
Yo iba todos los años en el verano
a un rancho, y conforme yo iba creciendo
conocí a los caballerangos.
Eran de mi edad,
y luego regresaba
y ya tenían hijos,
y luego regresaba
y yo tenía 18 años
y el otro ya era papá de tres.
Me parecía su microcosmos muy interesante,
y el primer guion que hice,
lo hice como un ejercicio de eso.
Yo tenía que entregar un guion

para la universidad y...
perfecto, ya tengo el guion.

CORTE A:

BETO HINOJOSA

Me acuerdo que lo primero que hice
para el guion de *Oveja negra*
fue la voz en *off*.
Porque yo eso hago con los guiones.
Escribo como un cuento.
Literal con mil faltas de ortografía,
con una redacción de niño de primaria.
Pero así es como le entro.
Y el primer argumentito o cuentito que, digamos,
es la voz en *off* de *Oveja negra*.
Y lo que ya hice después fue separarlo.

CORTE A:

BETO HINOJOSA

Yo como de verdad, de verdad aprendí a escribir,
fue leyendo guiones.
Encontré una página
donde bajamos los guiones.
Ya después me enteré
de que todos los guiones
que yo leía en esa época...
decía yo:
"cómo le hicieron, güey,
sí les quedó idéntico".
Era una página que transcribía
los guiones de las películas ya hechas.
Cuando me di cuenta lo odié.
Al principio yo,
con *Oveja negra* sobre todo,
lo que escribí lo filmé así tal cual.

La experiencia filmada fue
 muy, muy enriquecedora, y ahí,
 creo que hasta ese momento,
 dije, ahí:
 "no, esto quiero hacer toda mi vida".
 No antes.
 Porque antes era más como de *survival*.
 Esto es lo que sé hacer.

CORTE A:

TÍTULO:
 "EL PREMIO" (2011)

CORTE A:

INT. DEPARTAMENTO - SALA - NOCHE

PAULA MARKOVITCH

El premio empezó
 como la historia del premio
 que yo me había ganado
 que me dieron los militares.
 Yo toda mi vida la conté.
 La contaba, la contaba
 como una anécdota de mi vida,
 y empecé a pensar
 que me gustaría hacer
 una película hace unos años.
 Una vez le conté la historia a Beatriz Novaro.
 Ella es una de las primeras que me dijo:
 "vos tenés que hacer esa película".
 Esa es tu película.
 Y sí, dije yo, sí,
 pero me tardé seis años en hacerla,
 pero la hice.
 Y después que se hizo la película,
 cuando la proyecté en Córdoba,
 en los lugares donde yo vivía de joven,
 la iban a ver y la veían y me decían:
 "¡pero si vos me contaste esta historia!"
 Era como una anécdota
 que a mí se me había quedado muy grabada.
 Entonces la contaba
 como anécdota de vida,

y al momento de escribir,
ese guion se escribió prácticamente solo.
Cuando me dicen:
"¿y cuánto tardaste en escribir *El premio*?"
Y pues depende.
Con el lápiz en la mano, un mes,
pero lo estuve pensando treinta años.

CORTE A:

TÍTULO:
"LA REGIÓN SALVAJE" (2016)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - TERRAZA - TARDE

FICM

Uno de los temas principales
de *La región salvaje*
es la represión de la sexualidad
que culmina en la violencia.
¿Crees que, para un espectador,
ver una película así
lo hace confrontarse
con sus propios prejuicios?

AMAT ESCALANTE

No estoy seguro de eso.
Puede ser.
Parte de la idea visual
de tener a estos personajes
teniendo relaciones
no solo con el mismo sexo,
pero además con cosas
que no son de este mundo,
era también para cuestionar un poco
la visión que tiene
la gente sobre ese tema,
que tal vez a algunas personas
les puede parecer
que es algo completamente no natural.
¿Por qué? No sé.
El misterio de la respuesta

de *La región salvaje*
 es por qué tuve que ir
 a la ciencia ficción
 y a un tema extraterrestre
 que para mí reflejaba el misterio
 y lo que tenían ellos adentro.

CORTE A:

AMAT ESCALANTE

Yo creo que con el terror
 y la ciencia ficción
 a veces se puede llegar
 todavía más lejos
 a exponer la naturaleza humana
 que simplemente tratando otra vez
 de escarbarle a la realidad
 y a la sociedad,
 tratando de sacar las cosas
 que están muy adentro de la gente.
 Muchas veces nuestras claridades
 vienen en un sueño extraño que tuvimos,
 y ahí te das cuenta.
 Eso es un poco el terror
 y la ciencia ficción.
 Representan algo que a veces
 es más verdadero que lo que creemos,
 porque te habla hacia el interior,
 más hacia el interior emocional,
 que es a veces más importante
 que lo que mostramos a la gente.
 Es esa imaginación que tenemos.
 El terror y la ciencia ficción
 se acercan más a eso.

CORTE A:

TÍTULO:
 "SANGRE" (2005)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - TERRAZA - TARDE

FICM

En *Sangre*,
 la manera en que
 los personajes se presentan
 y su personalidad se va desarrollando
 es muy importante para la trama.
 ¿Tú te imaginas la vida de tus personajes
 fuera de la película?

AMAT ESCALANTE

Sí, es difícil no hacerlo.
 Yo creo que, aunque no quieras,
 y aunque no lo escribas,
 es muy natural, cuando estás
 imaginándote cosas,
 que te imagines de dónde vienen
 y dónde van a terminar.
 Dónde van a terminar me interesa menos,
 eso es más anecdótico,
 pero me interesa
 (y no tanto escribirlo ni ponerlo)
 su futuro y su pasado.
 Para conocer más su presente.
 De hecho, todas las películas de ficción
 básicamente tienen un pasado.
 Pero no un futuro, tal vez.
 Así las veo,

y no tienes que ni siquiera escribirlo,
 lo tienes que asimilar o algo así.
 No soy mucho de escribir
 biografías de los personajes,
 pero de hecho muchas veces...
 Empiezo desde un punto
 que luego más adelante voy a descartar
 y empezar un poco más tarde.
 Estoy pensando en *Sangre* específicamente.
 De hecho, en *Sangre*
 tenía una parte originalmente
 antes de lo que sale
 en la película donde la niña,
 la hija del personaje principal...
 Empezaba con ella,
 la corría su mamá
 y se trataba de suicidar, tal vez,
 pero se arrepentía
 e iba a buscar a su papá.
 Eso estaba en el guion
 y luego se va saliendo,
 cuando me trato de enfocar
 en un personaje nada más.
 Pero sí,
 yo creo que es importante ese detalle,
 ese aspecto de los personajes,
 pero de una forma medio intuitiva
 también para mí,
 no me importa demasiado
 hacer una biografía,
 pero sí necesitan su historia.

CORTE A:

TÍTULO:
 "SOMOS LO QUE HAY" (2010)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - DÍA

JORGE MICHEL GRAU

Fue algo muy curioso porque
Somos lo que hay pertenece
 al programa de óperas primas del CCC.
 Y en esa época se inauguran
 los dos concursos.
 El primero, que era desarrollo de proyecto,
 y al año siguiente tú podías
 competir por la producción.
 Yo quería meter un proyecto
 que se llama *Yamaha 300*,
 una dramaturgia de Cutberto López.
 Yo hice una adaptación de la obra de teatro,
 pero se me fue acabando el tiempo
 y, a dos semanas
 de poder entrar al concurso,
 las editoriales no llegaron a un arreglo.
 Entonces no me dan los derechos,
 y tengo que escribir algo.
 Entonces saqué un cuento que había escrito
 muchísimo tiempo atrás,
 que era sobre una familia
 que tenía que sobrevivir
 a un tipo de apocalipsis,
 a un tipo de fin del mundo
 en la Ciudad de México,
 donde había una familia

que había decidido alimentarse
de sus vecinos para sobrevivir.
Tomé ese cuentito y en dos semanas
hice un argumento de 60 páginas,
y eso fue lo que metí al concurso.
Salió beneficiado
y ya en este programa
de desarrollo de óperas primas,
con asesoría de varios maestros,
entre ellos Nacho Ortiz y Paula Markovitch,
desarrollé la historia
de *Somos lo que hay* como se conoce,
aunque varios de mis asesores,
no voy a decir quiénes,
me decían:
"quítale lo de los caníbales,
que sean taxistas".
Así se gestó.
En dos meses yo tuve un tratamiento final
y metí el guion a concurso para filmar,
pero en el trayecto
fui a varias morgues,
a ver qué sucedía
con ese universo.
Hay textos en *Somos lo que hay*,
uno en particular
que dice Daniel Giménez Cacho,
que está en la morgue
trabajando con el cadáver,
y dice:
"usted se sorprendería de cuántos muertos
llegan comidos por las ratas".
Esa fue una frase
que me dijeron en la morgue.
Ahí me dijeron
que llegaba gente mordisqueada,
o gente que le faltaba un pie

y nunca se encontraba el pie,
o les faltaban dedos
y nunca se encontraban los dedos.
Entonces me gustaba mucho
ese universo como lumpen,
estridente del canibalismo,
y que además se ligaba
con el mito del vampirismo,
esta gente que necesita
la sangre para vivir.
Y por ahí, además,
me daba la oportunidad
de contar la gran metáfora
obvia de la película,
que el único lobo del hombre
es el hombre mismo,
y se come a sí mismo.
En ese momento,
que fue hace ocho años,
y ahora,
la clase de arriba
depreda a la clase de abajo,
y no pasa nada.
Y entonces la de abajo
depreda a la que está abajo, y así.
Vamos en una escalera de depredación social
con pérdidas de tejido,
con pocas oportunidades laborales
y con lo que vemos ahorita.
Sal a las diez de la noche
a ciertas colonias
y es imposible caminar.

CORTE A:

TÍTULO:
 "SUEÑO EN OTRO IDIOMA" (2017)

CORTE A:

INT. LIBRERÍA ROSARIO CASTELLANOS - DÍA

ERNESTO CONTRERAS

Ese guion surge
 a partir de un artículo periodístico,
 una nota periodística
 que se encuentra un productor holandés
 que conoce a mi hermano,
 que es el guionista.
 En esa nota, que habla de esos dos hablantes
 que están peleados
 en algún lugar de Tabasco, en México,
 le parece que ahí hay
 un punto de partida para algo.
 Mi hermano acepta la invitación
 e inventa todo este universo
 y todo lo que pasa en la película,
 ficciona absolutamente todo.
 Pensamos usar una lengua real,
 pero luego, precisamente
 en el contacto con los lingüistas
 y con algunos hablantes
 de algunas lenguas
 que están en vías de desaparecer,
 me di cuenta de que en realidad
 se convierte en una especie
 de tesoro para ellos,
 que es un conocimiento sagrado.
 Yo no quería que se pudiera malinterpretar

que yo estaba usando eso.
 Sobre todo porque la película
 al final no es completamente realista.
 Esta lengua tiene la posibilidad
 de comunicarse con la naturaleza y demás.
 Fue cuando decidimos inventarnos algo.
 Invitamos al lingüista Javier Robles
 con la idea de que nos ayudara
 a adaptar alguna lengua de la región
 en la que íbamos a filmar,
 que era Veracruz...
 Sin embargo, él dijo: "no,
 mejor hagamos algo completamente inventado,
 ficticio".
 Y él va a proponer algo.
 Y a ver qué les parece.
 Entonces desde el guion
 estaba planteado el zikril,
 la lengua de la región.
 Había unas palabras
 que me interesaba mucho
 que el espectador entendiera
 o se conectara con ellas,
 como "upibe", que es amigo,
 "chupi", que es hola.
 Javier lo que hizo
 fue crear todo un vocabulario con reglas.
 Hizo un manual del zikril,
 con reglas de ortografía,
 pronunciación, fonética,
 construcción, y fue fascinante.
 Me asustó un poco al principio
 porque dije: "híjole,
 los actores tendrán que aprender esto
 y luego actuar".
 Pero bueno,
 conté con actores

que fueron muy disciplinados,
 muy comprometidos.
 Aprendieron la lengua,
 bueno sobre todo los principales cuatro
 que hablan el zikril.
 Y nada...
 Así fue un poco el proceso.
 Después ensayamos,
 trabajamos ya las secuencias,
 los personajes, pero ya con ellos,
 con este conocimiento
 y que obviamente el objetivo
 era que se sintiera como muy propio.

CORTE A:

TÍTULO:

"TE PROMETO ANARQUÍA" (2015)

CORTE A:

INT./EXT. CAFÉ - TARDE

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

Creo que la mayoría del cine
 está lleno de estereotipos.
 Y creo que eso fue
 como el imán que tuvo
Te prometo anarquía,
 que es una historia de dos chicos
 que se aman y se quieren,
 pero no están estereotipados.
 Son masculinos, andan en patineta,
 y creo que ese es el acierto
 que tiene la película.
 Pero no nació de mí,
 la película está inspirada en mi hermano.
 Mi hermano es gay,
 y él me dijo algo
 que fue como un zape,
 porque me dijo:
 "bueno, puedes hacer la peli,
 pero no quiero que los personajes
 sean unas locas, Julio,
 por favor, que no sean unas locas".
 Me dijo:
 "a mí me gustan los hombres
 que parecen hombres,
 porque si no, mejor estoy con una chica".
 Entonces, bajo esta idea,

diseñé estos personajes.
 Yo sé que el mundo de la diversidad sexual
 es como un abanico muy amplio,
 que hay de todos los sabores,
 pero creo que por lo menos en México
 no se había retratado
 una pareja de esa manera.
 Y sí, sí falta diversidad,
 obviamente,
 pero creo que falta más diversidad,
 más historias de mujeres.
 Creo que son las que están más estereotipadas.
 Y estoy muy sorprendido
 porque he visto muchas pelis de directoras
 donde sus personajes protagónicos
 son hombres y no son mujeres,
 y no entiendo qué es lo que sucede.

CORTE A:

TÍTULO:
 "VETE MÁS LEJOS ALICIA" (2010)

CORTE A:

VENTANA SKYPE:

ELISA MILLER

Ahí fue mi relación
 con Sofía Espinosa,
 que habíamos hecho *Ver llover* juntas
 y nos habíamos ido
 a hacer el *tour* de festivales.
 Ella me contó que se quería ir de México,
 estudiar su carrera.
 Me dijo:
 "me voy a ir, ya se armó,
 y me voy a Argentina".
 Y justo coincidió que María Secco,
 la fotógrafa, estaba en Uruguay.
 Pues yo dije, pues voy y filmamos algo
 como de ese momento.
 Digamos que me agarré un poco
 de lo que estaba viviendo Sofía,
 más lo que yo había
 vivido a mis 19 años...
 para escribir esa peli.
 La idea era partir
 de un personaje fuera de contexto,
 fuera de su país.
 Y me interesaba esa edad,
 me parecía una edad donde, no sé,
 como que no era ni adolescente,
 ni mayor,

como que estabas ahí en medio.
 Y la sensación es de estar desubicado.
 Entonces ese fue
 el punto de partida de *Alicia*.
 Alcancé a Sofía en Buenos Aires
 y escribimos una escaleta
 de cosas que queríamos filmar.
 Y más bien, digo,
 creo que se escribió en la edición,
 más como un proceso de documental.

CORTE A:

ELISA MILLER

No teníamos guion.
 En lugar de tener
 el guion como herramienta,
 leíamos *The Bell Jar*
 y *Agua viva* de Clarice Lispector.
 Yo quería que ese fuera
 el *feeling* de la película.
 Esos dos libros eran
 mis libros de cabecera cuando filmaba,
 y digamos que se los puse
 a fuerzas a mis colegas.
 Era obligatorio leer esas dos novelas,
 bueno, novela,
 y *Agua viva* es como un texto
 que no consideraría una novela.
 Es como su nombre lo indica,
 más como agua viva.
 Los tenía subrayados
 y así súper clavada.
 En lugar de estudiar el guion
 estudiábamos *The Bell Jar*.
 O sea, era la sensación

de *The Bell Jar*,
 que era como tener
 la campana de cristal sobre tu cara
 y entonces no importa dónde vayas,
 siempre respiras... aire viciado.
 Esa era la imagen
 que quería transmitir
 en *Vete más lejos*.
 Y hasta compré una campana de cristal
 para que Sofía jugara con eso,
 y hay una escena así,
 ya para ser más literal mi referencia.
 En ese momento lo que quería,
 sobre todo lo que quería retratar,
 los 19 años que quería retratar,
 eran los 19 años de *The Bell Jar*.

CORTE A:

TÍTULO:
 "VIAJE REDONDO" (2009)

CORTE A:

INT. RESTAURANTE - COYOACÁN - DÍA

MARINA STAVENHAGEN

Viaje redondo fue un proyecto que fue muy especial porque lo co-escribí con Beatriz Novaro, que es una de mis gurús, la verdad. Yo creo que es la mejor maestra de guion que hay en México. Nos divertimos mucho escribiendo esa propuesta, esa película. No fue un guion por encargo, pero sí fue un argumento que no era nuestro y que poco a poco lo fuimos adoptando y se fue llenando de nosotras. Sobre todo la experiencia de co-escribir, que yo no había tenido tal cual, fue muy interesante.

CORTE A:

MARINA STAVENHAGEN

Hablábamos mucho tiempo justo de los personajes, y habíamos tenido la idea

de que ella desarrollara a un personaje y yo desarrollara el otro, para poder realmente meternos en las voces diferentes. Y ese fue nuestro primer intento, pero no funcionó, la verdad, porque cada quien iba como para otro lugar. Y entonces lo que hacíamos era hablar largamente de la escena, y de cómo nos imaginábamos esa escena, y la esbozábamos juntas, y luego cada quien se iba con su escena a desarrollar. Yo desarrollaba una, ella desarrollaba otra, íbamos combinándolo. Luego las leíamos y discutíamos otra vez, y así, fuimos paso por paso. Entonces fue casi un tema de tejido y bordado fino en donde de repente decía yo: "es que estoy atorada aquí, ya no sé resolver esto, cómo voy a sacar al personaje de este embrollo", o "ya nos metimos en una situación en donde..." Entonces nos íbamos a servir un tequila y decíamos: "muy bien, pensemos".

CORTE A:

Adaptations Littéraires Literatura, cine y yo

VOLKER SCHLÖNDORFF

Cuando tenía 15 años, apenas regresaba en el camión escolar a nuestra choza me lanzaba al sillón de orejas, el cual, 10 años antes, en 1945, había sido rescatado de las bombas junto con una sala de estilo Biedermeier completa. Este anacrónico mueble se volvió mi vehículo de escape. Volaba a través de los años, y pronto llegaba yo con Balzac y Dostoievski. 219

Lo que me movía no era la aventura; me interesaban los libros, mucho más si podía reconocerme en ellos. Necesitaba autores que me fortalecieran en aquello que yo solamente presentía y en lo que no me atrevía a pensar siquiera. Buscaba a otros que compartieran mi sentimiento de la vida para que me liberaran de mi soledad.

Lo vivido por experiencia propia no me parecía importante siempre; las experiencias de lectura, por el contrario, eran verdaderas revelaciones: solo cuando encontraba mis sentimientos en la literatura comenzaba yo a tomarlos en serio. Los héroes de los libros eran más importantes para mí que la familia y los amigos; acaso percibía también de manera inconsciente que amarlos no implicaba ningún riesgo, no había el riesgo de perderlos, como había sido con la muerte de mi madre. A menudo, al leer experimenté también con años de anticipación lo que solo mucho tiempo después habría de ocurrirme. Siempre me interesó saber: ¿cómo le hacen los demás? Pronto desarrollé una percepción del momento mágico en el que el libro revela su secreto, en el que determinadas frases vibran de pronto de tal forma, que se siente que por esa frase, por esa situación, fue que el autor escribió todo el libro..

La Casa de las Américas puso a disposición de Hemingway y del difícil de leer Faulkner las revistas más recientes y sobre todo jazz: en discos, y en vivo. *Adiós a las armas* y *Por quién doblan las campanas* eran mis novelas preferidas, ya que mostraban que también se podía ser soldado de un modo distinto a como lo conocíamos de nuestra soldadesca. Cuando se combate del lado correcto lo que se debe es justo no ser cínico ni tener la obsesión de una muerte heroica. La manera sobria con la que Gary Cooper representó ésto en la película supera incluso a la prosa de Hemingway, sobre todo cuando Ingrid Bergman se trepa a su saco de dormir.

Y así fue —a través de la literatura ya desde aquella época— como llegué al cine. Desde entonces mi trabajo se ubica bajo el signo de la literatura. Hoy sigo siendo todavía un gran lector. Y naturalmente tengo historias y experiencias propias que contar, pero a menudo se trata de experiencias de lectura.

Admito que hasta cierto punto el papel impreso me ha estremecido más que las cosas que me han sucedido en la vida.

Con frecuencia discutí con los escritores con los que tuve que ver, para que entendieran que mi verdadero amor y respeto es para la literatura. Y si comparamos cine y literatura, el cine siempre se llevará la peor parte.

220 Max Frisch se oponía a esto acaloradamente y decía: «¡Sí, pero los medios de los que tú dispones en el cine son muy distintos de los nuestros! Toma por ejemplo un primer plano de Julie Delpy en *Homo Faber* y piensa en lo siguiente: ¡Cuántas páginas tendría yo que escribir para nada más dar a entender lo que este solo primer plano expresa!»

No obstante, mantengo mi opinión: Leer me parece todavía la manera más noble y la más activa de relatar experiencias, más que ver una película. También invita más a la ensoñación. Si yo me marchara a una isla solitaria, ¡justo no me llevaría ningún videocasete, sino varios libros! Pero en todo caso es algo magnífico: el cine es mi profesión, la literatura es mi amor, y puedo conjuntar ambas cosas para contar historias.

En qué consiste la diferencia: Yo cuento una historia que alguien más ya contó antes de manera mejor. Yo repito esa historia. Le meto mucho de mi lectura, pero también saco de ahí alguna lectura. Y cada espectador ve la película de un modo distinto, y a final de cuentas la película surge también en la cabeza del espectador, como dice Alexander Kluge. De modo que también el ser espectador o el procesar posteriormente lo visto es en sí una acción activa.

Por otra parte, toda comparación entre libro y película es en realidad imposible. Bien puedo comparar el *Otelo* de Shakespeare con su *Rey Lear*, o con dramas de Schiller y de Goethe. ¡Lo que no se puede es compararlo con el *Otelo* de Verdi! El cual, por su parte, sí se puede comparar con su *La Traviata*. Lo que quiero decir con esto es: Dos géneros completamente distintos, como el teatro y la ópera, o la literatura y el cine, por principio no se pueden comparar.

Uno como realizador cinematográfico tiene que volver a convencerse de esto todo el tiempo. Y es que a fin de cuentas el espectador no compara necesariamente mi película con el libro que alguna vez leyó, sino que la compara acaso más bien con la película que vio la semana pasada, o con la próxima que verá. En todo caso, al tomarlo así me liberé del complejo de inferioridad con respecto a la literatura.

La pregunta fundamental que en vez de eso se me plantea una y otra vez es: de qué libros hacer películas. Y a menudo me sucede que alguien se me acerca y me dice: Leí por ahí un libro, ¡y usted tiene que hacer la película! Porque al leerlo, ¡es como si uno lo estuviera viendo ya filmado!

A lo que yo respondo: Como funciona es justo al revés. De los libros que se leen como un guion pocas veces se puede hacer una película.

Lo que se puede es ilustrarlos, pero eso me parece francamente superficial. Y es que esa ilustración ya está contenida en el libro.

Lo que resulta realmente fascinante es, por el contrario, hacer películas de libros que se consideran imposibles de filmarse. Éste es también justo el único 221 motivo por el que nunca he hecho películas a partir de literatura convencional de entretenimiento, a la que solo habría que ponerle imágenes. Si bien es un género al que en modo alguno desprecio. Pero lo único que puedo decir al respecto es que no es el adecuado para mí. Sencillamente soy demasiado perezoso. Solo cuando tengo algo sumamente difícil, como escalar el Himalaya, despierto y me froto las manos pensando en eso. Entonces me digo: ¡Ya veremos si realmente es imposible de filmarse!

A veces resulta, por supuesto, que en efecto es imposible de filmarse, véase Proust. Y a veces sucede un milagro, véase *El tambor de hojalata*. Me pasé seis meses explicándole al productor que la novela de Günter Grass era imposible de filmarse y el porqué de ello. ¡Pero él no cedió, y quería que a fuerzas yo lo hiciera! Fue por el puro ánimo de llevarle la contra que me involucré en el asunto.

Mi amigo Billy Wilder, con quien he discutido mucho acerca de estas cuestiones, siempre me ha dicho: «¡No entiendo por qué siempre haces películas a partir de novelas, y no de obras de teatro!» Y es que una obra de teatro comienza cuando se alza el telón, hay una exposición breve, se establece un conflicto, hay un clímax, hay un momento de máximo suspenso con el telón del segundo acto para que con un nuevo impulso el tercer acto alcance a llegar todavía hasta el final. Luego cae el telón, la noche termina, y todo duró cuando mucho dos horas. «Todas mis películas», dice, «han tenido prácticamente obras de teatro como base».

Y por qué, no obstante, prefiero yo hacer películas basadas en literatura y en novelas, más que en obras de teatro, lo justifico con Stendhal, quien acuñó la hermosa frase: «La novela es un espejo que se pasea por un camino, *Un miroir qui se promène au bord d'une route*».

Cuando voy al cine, sin importar qué tan buena o mala sea la película, siempre emprendo de algún modo un viaje. Voy con personas a algún lugar; llego a sitios donde nunca he estado; y tengo la vivencia de historias que nunca habré de vivir.

Y entonces justo en este sentido, en mi opinión, es efectivamente más fuerte el vínculo de la novela con el cine, que el del teatro con el cine.

Cuando uno detectó ya una novela que quiere filmar, comienza una fase de trabajo excitante. Al principio intento descubrir algo sumamente especial. Y es que a cada película la trato como si fuera un pequeño mecanismo de reloj, en el que algo gira, en el que los dientes de los engranes coinciden unos con otros. La pregunta es: ¿De dónde proviene la energía?

222 Y una película que le llega al público y que lo atrapa desde el principio es justo también un mecanismo de reloj, en el que todos los engranes coinciden de tal modo que el motor gira en círculo y la energía se transmite.

Esto es válido para todas las películas; sin embargo, en el caso de una adaptación literaria existe ya previamente la novela. Y esta novela tiene algo de lo que emana una energía particular. Es la que hace que usted y yo sigamos leyendo cada página, que finalmente queramos saber cómo continúa. No me refiero al sentido de Agatha Christie, de quién fue el asesino, sino a qué es lo que hace que en un grueso ladrillo como *El tambor de hojalata* o *Guerra y paz* sigamos inmersos en las páginas. Ahí hay algo muy especial, incluso en *El hombre sin atributos* y naturalmente en *En busca del tiempo perdido*. Tiene que haber ahí una energía secreta que provoca que uno siga leyendo página tras página.

Y para hacer una buena película, uno tiene que encontrar y luego también utilizar precisamente esa energía, para que en la película se muevan los engranes. A veces se cree haber hallado la energía; y luego más tarde resulta, sin embargo, que uno se equivocó. O uno apenas cae en cuenta de cuál era la verdadera energía detrás de la historia hasta después de haber concluido el trabajo.

De todas formas, es positivo buscarla.

En el mejor de los casos, esto se da de manera conjunta con el autor de la novela. Éste es el gran privilegio de hacer películas basadas en literatura, que se puede buscar a los escritores y hablar con ellos. En el supuesto de que aún sigan vivos. Con los autores vivos he tenido por cierto mejores experiencias que con los muertos. Es decir, con Kleist fracasé tanto como con Proust. Ahora bien, con Musil no, quizás hayamos establecido por ahí una relación telepática.

Pero con autores tan distintos como Böll, Grass, Frisch, Miller, Atwood (patético, a todos a los que les he «puesto en película» sus obras) he hablado sobre estas cuestiones.

¿Qué se puede aprender de la conversación con el autor? Tal vez nada, puesto que él ya lo escribió todo en su libro. Y con respecto a todo lo que relate adicionalmente, uno debe tener más bien una actitud desconfiada.

Una de las primeras preguntas es por supuesto: ¿Cómo fue que se le ocurrió a usted escribir este libro? O sea justo la pregunta que le haría el primer periodista que se presentara.

Y entonces el autor enuncia siempre también muy buenos argumentos. Éstos son justo los que se pueden leer en cada entrevista, pero no son los verdaderos.

En el transcurso de conversaciones a lo largo de meses con Max Frisch, por ejemplo, él cada vez se fue acercando más a la vivencia interna que básicamente fue

la que lo motivó a escribir el libro. Era la frase: «No podemos casarnos otra vez con nuestros hijos». Ésta fue una experiencia que él extrajo cuando se enamoró, por así decir, de una joven que podía haber sido su hija; no solo por la edad, sino porque la madre de ella alguna vez había sido su prometida. Encontrar la energía que dirigió su pluma, y que percibimos con tal intensidad en la lectura que nos impide despegarnos de las páginas, hallar ese centro primordial de potencia representa una gran ayuda para la escritura del guion y para todo el trabajo en la película. 223

Por eso creo que las conversaciones de trabajo con los autores me han protegido por lo menos de burdas interpretaciones fallidas de sus obras. Esa motivación interna, ese trauma, existió de manera muy evidente por ejemplo en Musil antes de que escribiera *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Existió en Yourcenar lo mismo que en Böll. Con Grass fue, como sabemos ahora, el hecho callado durante tanto tiempo de que voluntariamente sirvió a las Waffen SS [cuerpo de combate del régimen nazi], con Arthur Miller la historia de sus vecinos y familia, y así sucesivamente. Muchos escritores se hicieron solo por el hecho de tener que confrontarse con situaciones vividas, y Henry James decía que no hay novela buena sin *life lived*.

Lo sorprendente con las numerosas filmaciones que he realizado a partir de literatura es, entonces, que se lograron en especial las que están basadas en libros que contienen muchas vivencias personales, y con frecuencia vivencias traumáticas.

Una confirmación adicional de esta tesis es a menudo el propio trabajo de filmación. Cuando se empieza a trabajar con actores en un escenario, a ensayar con ellos, a menudo sucede algo peculiar. De pronto hay ahí más que el simple intercambio de diálogos previamente establecidos. Una tensión se percibe repentinamente, algo en el espacio se transmite a todos, un momento en verdad mágico. La escena se acerca mucho a la vivencia clave del autor, a menudo se trata justo de aquella que alguna vez lo motivó a escribir el libro. Y cuando eso se puede volver a percibir, y también se tiene la suerte de contar con los actores correctos, capaces de poder rencarnar esa energía en la atmósfera adecuada, entonces la energía se transmite también al espectador. No importa en absoluto que se trate de un gigantesco fresco épico, como *El tambor de hojalata*, o de una historia totalmente íntima, como *Homo Faber*.

El hacer una película a partir de un libro es en realidad, por consiguiente, hacer un (psico)análisis del libro. También es una prueba de resistencia: ¿Son nada más palabras vacías, o hay realmente algo ahí?

¿Qué debe de tener una historia para que te haga querer traducirla a una película? ¿Qué tiene el lenguaje literario que lo hace tan atractivo para ser adaptado a cine?

LAURENT CANTET

Es difícil contestar a esta pregunta. Primero porque a menudo es un enamoramiento repentino, y nunca se sabe por qué uno se enamora. Es difícil, sobre todo porque cada vez es por una razón diferente. El primer texto que adapté eran novelas de Dany Laferrière, un escritor haitiano. Había hecho una estancia en Haití, y en el avión que me regresaba a Francia no pude dormir, porque estaba totalmente cautivado por el libro que acababa de comprar en la librería de Puerto Príncipe: *La Chair du maître*. Un libro que me volvía a sumergir en los ambientes que acababa de dejar, que daba claves a algunas interrogaciones que el país había desencadenado en mí. Pero sobre todo, el libro, al interrogarme sobre mi propio lugar en ese país, me remitía muy directamente al tema que buscaba desarrollar en un comienzo de guion: qué vamos a buscar cuando vamos al extranjero, y sobre todo en un país tan pobre como Haití. De la misma manera, cuando decidí adaptar *La clase*, el libro de François Begaudeau, es que alcanzaba mis preocupaciones del momento. Había empezado a escribir una película sobre la escuela, y el libro de François me proponía una materia prima, una verdadera fuente de documentación apasionante. En cuanto a *Foxfire*, me apareció de inmediato como un resumen perfecto de todo lo que tenía ganas de contar después de haber hecho *La clase*: regresar sobre la adolescencia, esa edad de todos los posibles, hablar de la opresión de las que son víctimas los más necesitados, las mujeres, los jóvenes...

Entonces es cada vez el cruce entre un libro y mis propias preocupaciones que me incitan a contemplar una adaptación. En cuanto a saber por qué los libros son tal fuente de inspiración para el cine, es sin duda porque su materia es de naturaleza muy diferente a la de las películas, y que la adaptación es un trabajo apasionante porque consiste en reformular de manera encarnada lo que las palabras logran muy bien describir en un trabajo literario. Reformular una emoción, un estado, sin utilizar las palabras que los describen, es el verdadero reto de la adaptación.

FICM

Considerando que con frecuencia colaboras con actores naturales y alientas a que contribuyan con la historia improvisando sus diálogos, ¿qué tan diferente es escribir un guion que permita cambios basado en las improvisaciones de los actores, de un guion escrito para ser seguido al pie de la letra?

LAURENT CANTET

Siempre intento escribir diálogos lo más abiertos posibles, a fin de que cada intérprete pueda adaptarlos. En algunas películas, ese trabajo de apropiación pasa por la improvisación. Los diálogos escritos solo son una base de trabajo que los actores a veces ni siquiera han leído (*La clase*) y que me he limitado a contárselo: «Allí, tendrías que decir básicamente que... Y allí, podrías contestarle...». Pero los diálogos escritos también pueden ser la base de trabajo para unos ensayos antes del rodaje, donde buscamos juntos reformular lo que está escrito para que los actores se sientan lo más a gusto posible. Me gusta tratar de respetar los modos de hablar y de ser de los que filmo. Es gracias a esto que a mi parecer podemos encontrar una energía y una precisión que es lo que busco en primer lugar cuando dirijo a un actor. Por mí lo ideal sería escribir diálogos al estilo indirecto, para no influir demasiado a los actores. Pero eso complica la lectura del guion y no da cuenta del ritmo de las escenas.

FICM

¿Crees que un guion puede ser considerado una obra de arte, una obra de literatura?

LAURENT CANTET

Deriva de mi respuesta precedente que considero un guion como una herramienta de trabajo más que como una obra en pleno derecho. Siempre sufro un poco de la sacralización del guion hacia la cual vamos cada vez más. Tal vez porque los que financian necesitan tranquilizarse y tienen la sensación de que un bello guion dará una bella película. Si fuera tan simple... Prefiero considerar el guion como un dispositivo que permitirá que las cosas sucedan casi naturalmente frente a la cámara, sin que se sientan precisamente los mecanismos del guion. Un buen guion, para mí, sería un guion que no se ve. Por supuesto, hay excepciones. El guion de *Teorema*, de Pasolini por ejemplo, que me fascina tanto como la película misma. Pero Pasolini era tanto novelista y poeta como cineasta.

FICM

La novela *Foxfire* de Joyce Carol Oates pone énfasis en el papel del escritor y su importancia en el proceso de escritura como un medio para inmortalizar una historia. ¿Cuál fue la razón para adaptar una historia como *Foxfire*?

LAURENT CANTET

Creo que la gran fuerza del cine en comparación con la literatura, es la encarnación. Una encarnación obvia, puesto que los actores se hacen cargo no solo de lo que compete al puro razonamiento de un personaje, sino también sus estados psíquicos, sus humores, los datos sociológicos que definen a cada ser humano. Hay una aprehensión directa del ser que vemos en una pantalla. Es también por eso que me gusta trabajar con actores no profesionales, con los cuales tenemos que apoyarnos más sobre su «saber estar» que sobre su «saber hacer» y su técnica.

FICM

Foxfire es una novela escrita por una mujer, y su personaje principal es una joven mujer escritora. ¿Cómo fue el proceso de adaptar esa perspectiva femenina para la película?

LAURENT CANTET

Estoy convencido de que los hombres y las mujeres tienen más cosas en común que de diferencia. Y puedo reconocermé más fácilmente en una mujer que en muchos hombres. La cuestión nunca me pareció importante al momento de escribir.

FICM

La clase tiene un estilo de falso documental y el libro en el que está basado es una novela semi-autobiográfica escrita por el actor protagonista de la película. ¿Cómo escogiste qué partes de la historia real dejar intactos y qué partes hacerlas ficción?

LAURENT CANTET

En el caso de *La clase* había empezado a escribir una historia, la de Souleymane que acaba por ser expulsado de la escuela. El libro me proporcionó una materia documentada que constituye la carne de la película. Necesito de esa impresión de realidad. A menudo mis películas exploran la complejidad de nuestro mundo, y para bien dar cuenta de eso, me parece indispensable partir de una materia concreta. Después, todo el trabajo consiste en trascender esta realidad, en dar una imagen justa pero no necesariamente una simple copia de la realidad.

ENTREVISTA:

PETER GREENAWAY (FICM 2015)

FICM

Hablas mucho sobre liberar al cine del texto, del marco narrativo y de los actores... ¿qué tan esencial es el autor para el cine? ¿Qué tan importante es la visión del cineasta?

PETER GREENAWAY

Si yo puedo, en un país católico, decirlo, tenemos una nueva trinidad. Ya no es Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. Es Dios celular, Dios grabadora, Dios videocámara. Y ahora... ¿cuál es la población del mundo? 70 mil millones... incluso el catolicismo romano en la contrarreforma alcanzaba probablemente a 300 millones. Así que la oportunidad de comunicar, la idea de una nueva trinidad es increíblemente poderosa.

FICM

¿Crees que las nuevas tecnologías y la cantidad y calidad de pantallas y cámaras disponibles todo el tiempo ofrecen nuevas oportunidades de hacer cine real?

PETER GREENAWAY

Hacer al cine tan accesible significa que el cine está muerto. Si todo el mundo es cineasta... la noción de una preocupación elitista que se involucra con nuestra imaginación está desapareciendo. Es algo así como: no tienes que ver cine en este momento, porque está grabado. Así que puedes verlo mañana, cuando estés en cama, en Navidad, con una pierna rota. O tal vez posponerlo por cinco años. Es curioso que en cierta manera el cine ya no es importante. Es como el papel tapiz... ¿vas a casa todas las tardes y miras el papel tapiz? No creo que lo hagas. Creo que esa es nuestra actitud respecto al cine ahora. De alguna manera, al hacerlo tan accesible, tan fácil... lo estás matando. Y no creas que debes lamentarte por

eso, porque si piensas en las tecnologías de los últimos ocho mil años... cada oleada de tecnología se hace mejor y mejor. Creo que hay algo en el espíritu humano que necesita una excitación audiovisual. Los antiguos griegos tenían un teatro extraordinario. Los romanos tenían una increíble habilidad para conectar a un gran número de personas. En la cristiandad primitiva, el teatro se insertó en las iglesias... era toda una ceremonia. Y después pienso en la invención de la ópera... La exigencia audiovisual de la imaginación humana se manifestó en la ópera por 400 años, y después, probablemente el año clave sea 1918, la ópera murió de repente. A la gente dejó de interesarle, y después vino el cine. Es muy importante, el año 1918 fue testigo de cómo el fervor por la experiencia audiovisual cambió de la ópera al cine. Y ahora hemos tenido cine por 120 años y ya hemos visto todas las películas, ¿no es así? Cada vez que vamos al cine, a los cinco minutos ya sabemos qué pasará. Ya has estado ahí, hay tantas películas. Ya era tiempo de dejarlo a un lado, y pasar a algo más.

FICM

¿Puedes contarnos sobre tu proceso para escribir una película?

MICHEL HAZANAVICIUS

No sé si sea mi parte favorita de todo el proceso, pero para mí es de seguro la más creativa, porque no existen límites. Puedes hacer lo que quieras. De verdad empiezas de la nada y creas algo. Así que me encanta esa parte. También es extraño porque... El guion termina en la basura. Nadie lee el guion. No está hecho para leerse, está hecho para filmarse. Así que el proceso, cómo funciona, es misterioso, pero una vez que eliges la película que quieres hacer... Eso es lo más importante, elegir la película y hacerlo sabiamente. Intento alimentar a mi cerebro con todo lo que se relaciona con el tema u objeto o los personajes o cualquier razón que haya escogido para hacer esa película. Intento alimentarme leyendo libros, viendo videos, viendo películas, pinturas, entrevistas, todo lo que pueda. Hago muchas notas de lo que me gustaría ver en la película. Y después de dos meses quizás, a veces puede ser un mes, tres meses, lo que sea, tienes el principio de una estructura que aparece por sí misma, y así identificas la historia.

Y después empiezas a juntar las cosas y es parecido a.... no soy arquitecto, pero lo pondría en esa categoría: como un arquitecto. Es decir, tratas de crear una estructura, algo sólido en términos de narración, que incluya la mayor parte de las ideas que tienes. Y la manera en que yo lo hago es trabajando por semanas con un papel de tres metros en la pared, y haciendo una línea de tres metros, desde cero, quince, treinta y noventa. Y luego le pego *postits* que cuentan la historia. Así tienes toda la película, toda la historia en tu campo visual. Cuando trabajas en tu computadora tienes una página y luego otra página, es lo mismo con el guion. Con esto tú

puedes ver físicamente las partes, puedes ver, por ejemplo, si el segundo acto es muy largo, y puedes añadirle algunos colores para los diferentes personajes... lo que quieras.

Usualmente, y tal vez no es algo bueno, tal vez debería trabajar más, pero usualmente filmo el primer borrador. Después hago un segundo borrador durante la preparación. Bueno, quizás hago un segundo borrador antes de juntar el dinero, pero suelo dárselo a mi esposa, Bérénice Bejo. Es una excelente lectora y es muy precisa con sus anotaciones.

Pero siempre considero que ésto, lo que tú llamas el proceso de escritura, es solo la primera parte, porque en el set, con los actores y con tu cámara, sigues escribiendo. Y luego escribes una película. Porque la cámara y el acto de filmar son en sí el lenguaje del cine. El guion es la preparación de ese acto de filmar, que es el lenguaje del cine. Entonces, en la manera en que yo trabajo, el lenguaje del cine es muy importante, y suele ser visible en mis películas. Pero necesitas un buen guion en términos de personajes, buenas líneas, una estructura, porque si no tienes eso, el lenguaje del cine será superficial.

La tercera parte del proceso de escritura es la edición. Y no puedo separar estas tres partes del proceso.

FICM

¿Cómo fue el proceso de escribir un guion para una película muda como *El artista*?

MICHEL HAZANAVICIUS

Para mí escribir fue el mayor desafío, porque todos los directores pueden escribir una película muda si tienen un guion que se adapte a ese formato en específico. Todos hemos hecho secuencias mudas. Cuando haces una película, no todas las secuencias tienen diálogos. Las películas de acción, o las secuencias de acción, no necesitan diálogo...

Lo que hice, como empecé... miré cientos de películas mudas para entender cómo funciona, porque es un lenguaje diferente. Así que tenía que entenderlo para ser capaz de usarlo. Lo que importa es cómo lo escribes, porque tienes que escribirlo en términos de imágenes para asegurar que todo lo que escribes será comprensible sin líneas de diálogo. Así que cuando escribes películas mudas no tienes las mismas herramientas, porque no tienes diálogo, pero es exactamente lo mismo en el caso de la imagen. Tienes las mismas herramientas cuando diriges una película, una película muda, y luego actúas, pero escribirlo es diferente. Y es gracioso, porque gané muchos premios por dirigir y ninguno por... tuve un BAFTA por el guion, pero nada más. Fui feliz. No me quejo. Ganamos muchos, muchos premios. Ese no era el punto. Pero yo siempre pensaba: es gracioso, porque la gente no se da cuenta de que lo más difícil fue la escritura. Creo que la gente se pregunta “¿Es la historia muy interesante?” Y quizás dirían “No, no es una gran historia”. Pero creyeron que la dirección era increíble. Y yo creo que escribirla fue lo más desafiante.

FICM

¿Cómo fue el proceso de adaptar la autobiografía de Anne Wiazemsky para la película *Le Redoutable*?

MICHEL HAZANAVICIUS

Me lo tomé de manera muy relajada, porque cuando hablé con ella al principio, no quería vender los derechos de su libro. Y en el último momento yo iba a colgar el teléfono y le dije: “Qué lástima, porque me parece que es muy divertido”. Entonces ella dijo: “¿Divertido?, ¿crees que es divertido?”. Y le dije: “Sí, es muy gracioso”. Entonces ella me dijo: “Eres el primero que dice que mi libro es divertido. Yo creo que es divertido, pero nadie me lo había dicho”. Yo dije: “Creo que es graciosísimo”. Así que ella aceptó reunirse conmigo. Y cuando nos reunimos ella dijo: “Ok, confío en ti”. Estaba muy feliz de que yo fuera a hacer una comedia. Y me dijo: “No tengo que verte mientras lo escribes. Haz tu propia película. No me necesitas”. Fue muy liberador para mí. De hecho, ni siquiera quiso leer el guion.

Así que hice exactamente lo que quería hacer. Muy rara vez acudí de nuevo al libro, porque había investigado mucho. Sabía las ideas que quería ver en la película, y tomé notas, y no recurrí al libro con mucha frecuencia. Creo que finalmente las películas pueden ser fieles al libro, pero al mismo tiempo son una gran traición. No es el mismo lenguaje. No puedes tomar un libro y ponerlo en pantalla. Para mí eso no tiene sentido. Y en especial en éste, porque en la historia, el personaje principal es un director. Y no es cualquier director, es Jean-Luc Godard. Y Jean-Luc Godard creó formas cinematográficas. Yo decidí usar estas formas y usar estos motivos, y también hice adaptaciones de sus películas, de alguna manera. Pienso que traicioné al libro, pero para bien. Era mi manera de respetarlo.

FICM

¿Crees que en general las adaptaciones son, de alguna manera, una traición?

MICHEL HAZANAVICIUS

Creo que tienes que liberarte. Debes liberarte de todo. Cuando tomamos un tema que quizás es demasiado importante para nosotros, tenemos que traicionarlo. Sí, creo eso. Si respetas mucho algo afuera de tu película, estás cometiendo un error. Lo único que tienes que respetar es tu película.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse y estudiarse como literatura?

MICHEL HAZANAVICIUS

No. Porque es una herramienta técnica. Me da mucho placer escribir un guion e intento hacerlo fácil de leer. Y a veces cuando escribo un guion sueño con escribir un libro algún día, porque me gusta el proceso de escribir, pero es muy técnico. Es decir, nadie leería algo que dice: “Exterior, cocina, día”. Es feo... “Interior, cuarto, noche”. No es literatura. Es técnico. Es decir, un autor, un escritor, podría usar el formato del guion para escribir literatura, y eso sería algo distinto.

ENTREVISTA :
ADRIAN MOLINA

FICM

¿De dónde surgió la historia de *Coco*? ¿Cómo fue el proceso creativo de escribir la película?

ADRIAN MOLINA

Se originó con Lee Unkrich. Él empezó a desarrollar esta historia sobre el Día de Muertos a finales de 2011. Yo me integré a la película en 2013 después de terminar la universidad, y lo primero que dije fue: “Tengo que estar en esa película”. Es sobre México, es sobre música, es sobre la familia... Yo escribo tratando de expresar el proceso de entender lo mucho que mi familia significa para mí. Así que cosas como una bendición familiar, o entrar en conflicto con... bueno, las familias pueden ser un lío a veces, y hay momentos en que las tradiciones entran en conflicto con tus sueños, y con cómo consigues reconciliar ambas cosas. Esos eran temas con los que yo me había enfrentado en mi propia vida, y pensé en lo mucho que podía aportar a esta película, lo mucho que me gustaría explorar estos temas, y que era una excelente oportunidad. Si tuviera que encontrar una película que contara con todos los elementos con los que siempre soñé con trabajar, *Coco* cumpliría con todos los requisitos.

FICM

¿Cuánto de ti hay en la película?

ADRIAN MOLINA

He trabajado en ella por cuatro años. Empecé como un *story artist*, así que al principio trabajé en las escenas que se cuentan historias en papel picado, y en la actuación de Ernesto de la Cruz cantando *Recuérdame* al comienzo de la película. Después empecé a escribir las escenas sobre la bendición, la bendición de la familia y la

muerte final. Y tuve la posibilidad de usar la palabra escrita para expresar estas ideas tan profundas y tan emocionales en un lugar como Pixar, donde son expertos en contar historias y te dan retroalimentación que de verdad mejora tus habilidades narrativas. Fue una educación en el proceso de contar historias. Siento que he crecido mucho al trabajar en esta película, pero mucho de lo que hay en ella siempre viene del corazón, de lo que yo tengo que decir al respecto.

FICM

¿Cuáles fueron los desafíos de adaptar las tradiciones mexicanas a una película?

ADRIAN MOLINA

Por esa razón quisimos hacer una investigación en las primeras etapas del proceso, para que nuestra historia estuviera cimentada en algo real. Como en la cultura había detalles que se prestaban para la historia, quisimos evitar lo más posible inventar cosas. Así es como surgieron ideas como el puente de cempaxúchitl, porque si necesitas conectar el mundo de los vivos y de los muertos, ¿por qué no inspirarse en este paso hecho de pétalos y llevarlo a un nivel fantástico? Así que hicimos la investigación en una etapa muy temprana, para que cuando hubiera alguna pregunta, pudiéramos responderla con algo real.

Es gracioso, porque la gente pregunta, ¿es la investigación realmente necesaria? ¿no puedes ir a Google y buscar imágenes?, pero hay algo que te da ir y experimentar la tradición tú mismo, aun solo en visitar a las familias. Por ejemplo, había una familia que nos estaba enseñando su ofrenda, y era hermosa, y había comida para que los espíritus la disfrutaran, pero también había un perro, el perro de la familia, que se la pasaba colándose en la ofrenda y robándose mordiscos de la comida, y tenían que correrlo una y otra vez. Ese detalle se convirtió en algo muy importante en sí mismo, y es algo que nosotros no habríamos imaginado si no hubiéramos ido a experimentar cómo es en realidad, y los detalles específicos de cómo las familias celebran el Día de Muertos. Así

que es difícil de definir, pero de verdad quieres que la experiencia te inspire, y es lo que nosotros, como narradores, intentamos hacer. Eso es lo que amo de Pixar, la atención al detalle, donde incluso aunque algo no sea bello, es real, y creo que eso es lo que hace que la gente se enamore más de las películas.

FICM

¿Crees que la manera de hacer películas para niños está cambiando?

ADRIAN MOLINA

En Pixar no hacemos películas para niños realmente, hacemos películas para nosotros mismos, y siempre buscamos que el público de cualquier edad pueda verlas. Intentamos crear películas que nos interesen, y que nos ayuden a explorar las emociones que cambian a través de la vida. La manera en que te relacionas con el sentido del humor, o con la tristeza, o con cierto panorama emocional, cambia a medida que creces. Así que tratamos de crear algo que sea relevante para nosotros, pero también verlo a través de los ojos de un niño, para que las familias puedan ir juntas a ver las películas y todos las disfruten. Eso es muy importante para nosotros, que las películas no sean solo para niños, sino que sean para todos.

Queremos ser sensibles al espíritu de la celebración, donde hay un énfasis importante en esa conexión, en la conexión familiar. Nuestro protagonista es un niño. Está justo en esta edad de transición de ser un niño a tener responsabilidades de adulto, y pienso que, como espectador, si estás en esa etapa, puedes identificarte con él, y si eres un adulto, recuerdas ese sentimiento y recuerdas los desafíos, y creo que es un personaje con el que es muy fácil identificarse, sin importar qué edad tengas.

FICM

¿Coco es una película dirigida a los mexicanos que viven en los Estados Unidos?

ADRIAN MOLINA

Creamos estas películas para que tengan una resonancia universal, y parte de eso es que cada persona que las vea tendrá algo distinto en la mente y en el corazón. Creo que eso aplica a muchas experiencias, y creo que en la comunidad mexicana que vive en Estados Unidos, mucha gente va a ver en la película algo que se relacione con sus emociones de una manera muy particular. Y es fantástico, creo que es fantástico mostrar muchos tipos de historias, porque cada quien puede quedarse con un pedazo de ellas, todos pueden aprender algo y empatizar. Y creo que, en este caso, *Coco* tiene ese poder. Es sobre la familia, es sobre pertenecer, y es sobre cómo puedes tener esa conexión aún después de que alguien se haya ido. Tiene el poder de adentrarse en muchos corazones.

ENTREVISTA:
CRISTIAN MUNGIU

FICM

¿Puedes contarnos sobre tu proceso para escribir una película?

CRISTIAN MUNGIU

Bueno, ¿cuánto tiempo tenemos? No, estoy bromeando. De hecho, lo que es difícil para mí no es escribir sino descubrir sobre qué escribir. Eso es complicado... en el sentido de que nunca sé cómo empezar otra vez. Sé que ya lo he hecho antes, he escrito otras películas, pero cada que empiezo a hacerlo otra vez es como un rompecabezas. ¿Cómo lo hice? Porque para hacer esto no hay reglas. Es como intentar descubrir qué es lo más importante para ti en ese momento. Es identificar, de entre todas las historias que hay a tu alrededor, cuál es la más importante para ti en ese instante. Y creo que, técnicamente, lo que tengo que hacer es detener todo lo demás y encerrarme o en la oficina o en algún otro lugar, pero no en casa. No suele ser en la oficina porque la gente empieza a preguntarme cosas, así que necesito un tercer lugar. Y empiezo. Empiezo a leer mis notas viejas, porque guardo muchos artículos de la prensa, por ejemplo, y eso es un punto de partida. Empezar a leerlos otra vez. Y a veces empiezo a escribir la sinopsis de las películas que he visto y que me han gustado. Solo para entrar en ese modo de pensar. Pero las cosas empiezan a hablarte un poquito, ¿sabes? Una vez que te concentras en el siguiente paso, empiezas a ver las cosas desde una perspectiva donde son historias potenciales.

Yo no parto de una idea. No puedo encontrar una historia que encarnaría la idea. Necesito partir de una historia, y entender cuáles son los potenciales significados de esa historia, pero la historia debe estar ahí, y debe ser buena. Y “buena” para mí significa que debe tener varios niveles. En primer lugar, yo todavía

hago cosas dramáticas, narrativas. Necesito que las cosas sucedan, y que haya una evolución. Así que busco ese tipo de historias, muy intrincadas. Por ejemplo, es fácil para mí recordar lo que hice en mi última película, porque de alguna manera la “chispa” llegó cuando me las arreglé para ver una conexión entre tres o cuatro artículos del periódico, y tenía en mi cabeza la vaga idea de que debería hacer algo sobre el tema de “compromiso”. Pero no tenía una historia, y no estaba seguro de querer escribir una historia sobre el compromiso, pero después leí varios artículos que había puesto en un folder llamado “Educación”. Y tenía otro folder llamado “Corrupción”. Y entonces me di cuenta de que tenía algunas historias que se relacionaban con ambas cosas. Así que me vino a la mente que podía juntar tres o cuatro historias muy simples para crear causalidad, una relación de causa y efecto entre estas historias. Así es como surgió *Graduation*, empezando como una historia real de un hombre tratando de ayudar a su hija a sacar mejores calificaciones para que eventualmente se fuera a otro país, a Inglaterra, a estudiar. Pero había tres, o más bien cuatro historias que yo conocía. Y pensé que esto era lo suficientemente interesante para lo que quería hacer en ese momento, porque hablaba de educación, hablaba de la corrupción como un asunto social, pero también hablaba sobre el compromiso como una decisión personal, porque para mí hay una gran diferencia entre el compromiso y la corrupción. La corrupción siempre es externa, le sucede a los otros, y cuando dices “corrupción”, no te incluyes en ella. Pero el compromiso... el compromiso significa que puedes entender la diferencia entre el bien y el mal, y aún así eliges el mal, porque te beneficia de algún modo. Y esto es mucho más interesante para mí, porque todo el tiempo intento escribir historias sobre algo que se relaciona con un área geográfica específica. Escojo una historia sobre el lugar en el que vivo porque me sé los personajes y diálogos a detalle, pero espero estar hablando de cosas que podrían suceder en cualquier otro lugar. Así que esa es para mí la parte más complicada de la escritura, descifrar qué escribir.

Y luego, por ejemplo, para esta historia, *Graduation*, lo que hice fue intentar escribir el diario de lo que pasaba. Necesitaba saber más o

menos el lapso que transcurre desde el primer día del guion hasta el último. Intento que sea lo más corto posible. Idealmente, me gusta contar historias que suceden en 24 horas. Pero no pude hacerlo en las últimas dos películas, las historias eran más largas. Así que las historias suceden en, digamos, una semana. Entonces empiezo a escribir. Tengo una vaga idea de dónde empieza y a dónde debe dirigirse. Empiezo a escribir lo que pasa en la historia día tras día. Pero también escribo cosas que no usaré en la historia, solo para asegurar que tengo más o menos la misma cantidad de hechos el mismo día. Lo que es útil para mí y para mi manera de escribir es que, antes de empezar, sé algunas cosas sobre cómo voy a filmar, y algunos principios sobre la escritura. Mis historias se cuentan desde la perspectiva de un solo personaje, así que sé que necesito tener su perspectiva única y por lo tanto toda la historia se cuenta desde ese lugar. Nunca dejaré a este personaje. Estará presente en todas las escenas. Así que lo primero que hago después de decidir más o menos cuál es la historia, es determinar de quién es la perspectiva que seguiré. Y para *Beyond the Hills* y para esta última, por ejemplo, en cuanto supe la perspectiva desde la que contaría la historia, fue más fácil determinar qué hechos pertenecían a la historia, y qué hechos no tenían cabida, porque mi personaje principal no estaría ahí para atestiguarlos.

A veces sé qué dirección tomará el final, pero no sé cómo llegar ahí, así que avanzo poco a poco. Escribo escenas importantes, pero de manera muy breve, solo en algunas palabras, y termino teniendo, no sé, 20, 30, 40 números con escenas: “Él hace esto y después esto sucede”. Y necesito una relación causa y efecto muy fuerte de una escena a la otra, y así siento que la película avanza de una manera más lógica si la escena siguiente es una consecuencia de la escena previa. Y después lo que hago es añadir, en el proceso de escritura, algunos momentos más o menos “muertos” donde no hay avance en la narrativa, él [el personaje] solo está pensando, considerando qué hacer después. Necesitas entender de qué manera fluye internamente la película, la manera en que fluye el tiempo, para no ser demasiado denso en la parte narrativa.

Ese es más o menos el primer paso, y una vez que tengo todo esto, empiezo a escribir desde la página uno. Pero para *Graduation*, por ejemplo, seguí reescribiendo hasta la mitad de la filmación, porque sabía que todavía no llegaba a donde quería con las últimas 40 páginas, y las cosas no eran suficientemente concisas. Estaba tomando demasiados pasos, no podía comprimir todos los hilos de la historia en uno solo, y el final no era suficientemente efectivo. Así que seguí reescribiendo, cambiando páginas en el guion. Creo que tengo mi guion completo cuando sé el final. Podría seguir escribiendo aún después de eso, pero necesito asegurarme de saber el final. Y a veces... pienso que me gustan los finales demasiado espectaculares. Así que intento combatirlo, pero por el momento estoy en donde estoy, y evolucionando, espero.

FICM

¿Qué influencia ha tenido el periodismo en lo que escribes?

CRISTIAN MUNGIU

Ha influido en dos niveles. En primer lugar, empecé más o menos como periodista. Era una mezcla. Empecé escribiendo algunos cuentos y después escribí para un periódico, pero tienes que imaginarte que el periodismo en ese entonces era muy diferente a lo que llamamos periodismo ahora, porque yo escribía algunas cosas durante los ochenta que parecían una mezcla entre un reportaje y un cuento. A veces, durante ese periodo, solo inventaba cosas, a veces solo hablaba con la gente y hacía un tipo de literatura muy simple. ¿Pero sabes lo que realmente me ayudó? Escribir y pensar sobre contar historias, ayuda a forjar la manera en la que piensas en palabras, y me ayudó a crear un estilo, mi propio estilo de contar historias y escribir, que fue en un principio un estilo con palabras, y después, cuando entré a la escuela de cine y empecé a escribir otras cosas, se convirtió en mi estilo para escribir guiones. Cuando entré a la escuela de cine no sabía nada sobre dirigir, y creía que era un muy mal director, pero un buen escritor. Todavía puedo leer los cuentos que escribí como guionista para mis primeras películas. Estaban más o menos bien en términos de desarrollo interno. En primer lugar, estaban bien

como cuentos. Y poco a poco desarrollé un estilo. Para ser honesto, nunca aprendí cómo escribir. No fui a una escuela que enseñara sobre escritura creativa, así que solo descifré cómo expresarme siguiendo más o menos la lógica de un fragmento del periódico.

De hecho, nunca aprendí este tipo de periodismo, pero sabía sobre el orden en el que dan la información en las noticias: qué pasó, dónde, a quién y por qué. Y tal vez parezca un poco rígido, pero siempre me ayudó a estructurar internamente mi flujo de información. Necesito saber estas cosas. E incluso si después las haré un tanto ambiguas en el guion, en mi mente están claras. Cuál es la relación de una escena con la otra, quién es el personaje principal, por qué hace esto, qué pasa después, y cosas por el estilo. Después trato de hacerlo un poco impreciso otra vez, y más... no sé, como es la vida. La vida no está enfocada, está flotando un poco... Y eso necesitas conservarlo en el cine, o esa es mi idea, que las cosas no deben ser muy precisas y no deben estar muy enfocadas, porque cuando están muy enfocadas, estás en una película estadounidense. Solo has elegido cosas que son relevantes, y la vida no es relevante, ¿sabes? La mayoría de lo que nos pasa no es relevante en absoluto, y de hecho esa es una de las ideas importantes que he asimilado sobre el cine y que aplico en mi proceso creativo de escritura. Una vez que te das cuenta, puedes distinguir un poco, de todas las cosas que te rodean, lo que se convertirá en el tema de tu siguiente película.

FICM

¿Hay una influencia literaria fuerte en tu cine?

CRISTIAN MUNGIU

No tan fuerte como la gente se imagina. Sí estudié literatura y sí estudié literatura inglesa, pero honestamente, en retrospectiva, no fui tan sistemático como me hubiera gustado. Creo que la gente a veces tiene esta sensación, o yo la tengo, que si cuando era más joven hubiera tenido la mente que tengo ahora, habría aprovechado más las tres universidades en las que estuve. Y creo que algo bueno que me pasó fue que, de alguna manera, por

naturaleza, percibía la realidad. De alguna manera observaba lo que pasaba a mi lado, porque si empiezas a hacer cine sin tener historias y sin haber observado a la gente, va a ser muy difícil para ti. Recuerdo a este joven colega en la escuela de cine, creo que era el mejor en todos los aspectos técnicos, pero no tenía nada que decir. Estaba todo el tiempo buscando un guion, y por supuesto que sabía más o menos cómo filmar uno, pero esto no es saber hacer cine. Creo que la pieza cinematográfica más valiosa está hecha por alguien que cuenta su propia historia. Y por eso también pienso que, si te fijas en la historia del cine, los autores más interesantes son los que cuentan sus propias historias, y serán recordados por dos, tres, cuatro o cinco películas. Y después seguirán haciendo historias, pero no tan personales. Por eso pienso que todos los cineastas tienen una muy buena etapa en la que solo cuentan las historias que aún recuerdan de sus propias vidas. Y por eso pienso que, de una película a otra, está bien dejar que pase algún tiempo para que te sucedan cosas. Necesitas haber cambiado cuando haces otra película, y hablar sobre una etapa diferente de tu vida, y sobre algo más que ha modificado tu manera de percibir el mundo.

Pero regresando a la literatura, creo que la literatura me influyó de una manera no tan específica, en el sentido en el que no sigo un modelo literario muy preciso cuando hago mis películas. Pero claro, me gustaban mucho algunos autores, no necesariamente estadounidenses o ingleses. Pero siempre me gustó que las personas se expresaran en la literatura en una manera muy concisa. Podía abrir un libro en cualquier biblioteca, leer un par de enunciados, y saber si esa persona era en verdad un buen escritor o no. Por la manera en la que las palabras se expresan en un enunciado muy corto. Había algo en el diario de Kafka, él se impresionaba por su propia manera de expresarse en un enunciado muy corto. Él sabía que era un genio, y sabía que, si escribía un enunciado corto sobre algo que estaba viendo, las palabras estarían en la posición adecuada. De verdad creo que hay maneras de expresarte que son mejores que otras, y esto hace una diferencia entre el talento literario y la capacidad de escribir.

Beyond the Hills estuvo inspirada en *Deadly Confession* y *Judge's Book* de Tatiana Niculescu. ¿Cómo fue el proceso de escritura para esa película?

CRISTIAN MUNGIU

El guion está más o menos inspirado en esos libros. No es precisamente una adaptación clásica, porque los libros en sí estaban documentando más o menos lo que había pasado en realidad, y también abordaban muchos periódicos de esa etapa. Así que, antes de escribir, hice un *dossier* de prensa con recortes y artículos sobre lo que estaba pasando. La autora es una muy buena escritora, muy perceptiva, y siempre intentaba llenar los espacios en blanco. Me fue útil poder leer los libros, leer los periódicos, visitar el lugar de los hechos, ver el metraje con los personajes reales. Fue útil porque decidí que al final no haría una película sobre esos personajes. Es muy engañoso, cuando hablas de personas reales, imaginarte que puedes conocerlos lo suficiente, y que es ético hacer algo sobre ellos. Así que muy temprano en el proceso decidí que no usaría sus nombres. No diría que sabía por qué actuaban de tal o cuál manera o quiénes eran. Partí de esos hechos, pero esos hechos eran como accidentes. Estas personas, no lo sé, pero algunas de estas personas reales quizás tenían problemas. No quiero hacer películas sobre accidentes, no quiero hacer películas sobre personas con problemas o personas enfermas. Quiero contar historias sobre gente más o menos normal.

Partí de ahí e intenté buscar un significado más general sobre lo difícil que es distinguir el bien del mal hoy en día... Y eso terminó siendo una película con muchos niveles, sobre el amor, sobre los distintos tipos de amor, sobre el bien y el mal, pero también sobre la diferencia entre la fe, que es personal, la religión, que es más general, y la iglesia, que es una institución y superstición, porque la gente mezcla todas estas cosas, y todas estas cosas estaban mezcladas en la historia. Así que, poco a poco, teniendo todo esto en mente, creé un guion muy detallado de doscientas cuarenta páginas, que es como el doble de cualquier guion común, pero me

ayudó a entender cosas. Y lo que hice fue relacionar esa historia con mi experiencia personal pasando mucho tiempo con mis padres en los monasterios en el norte de mi región, Moldova, cuando era un niño. Hice una investigación, pero honestamente no creo que puedas hacer la investigación real que se necesita para la película. Puedes investigar lo que es “investigable”, pero eso es solo la superficie, no es realmente importante. Para la filmación, por ejemplo, logré que un par de sacerdotes nos ayudaran con algunas cosas, y al final me di cuenta. Dije, sabes, estos detalles no son realmente importantes para la historia. El significado es importante, y lo que la gente sentía en ese momento, por qué estaban actuando, eso es importante. Y no puedes investigar eso. Es una manera de entender la naturaleza humana, las motivaciones y los recursos internos de la gente. Y así es más o menos como avanzó, tratando de descubrir no precisamente la evolución, sino los cambios en el estado mental del personaje de *Beyond the Hills*, Voichita.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse como literatura?

CRISTIAN MUNGIU

Sí, para ser honesto, sí. Al menos yo los he leído de esa manera. Y creo que algunas personas en nuestra área geográfica escriben así, y yo escribo así, en el sentido de que no estoy escribiendo el guion para alguien más. No es muy sencillo, como un guion estadounidense. Te necesito a ti como lector, así que tengo a un lector en mente cuando escribo los guiones. No es muy sencillo, ni siquiera para mí. Está escrito para ser leído por alguien más, y está escrito para que la descripción de lo que sucede, lo que la cámara ve, me provoque sentimientos que espero que la escena te haga sentir cuando veas la película tiempo después. Nunca uso la palabra “cámara”. Nunca describo a la cámara, porque sé, por la escritura, que filmaré todo desde la perspectiva única de la cámara, porque no haré cortes. No editaré. Solo va a ser una perspectiva de cada escena, así que describo la escena desde esa perspectiva, solo describo lo que está pasando.

Creo que si lees mis guiones, algunos de ellos pueden leerse como un tipo de literatura... no sencilla, sino pasada de moda. Es muy simple, hay una descripción en tiempo presente de lo que pasa, pero tiene una fuerza literaria, espero. Y espero que esto ayude a la gente que lee mis guiones a entrar en la atmósfera de lo que está por suceder. Y también hay algo más en la relación con el tiempo. Por ejemplo, un buen amigo mío que me da sus guiones, escribe de manera muy sencilla. Y cuando ves la película, la escena que él describió en un enunciado “y entonces el policía sube las escaleras a la estación”, esto puede durar treinta segundos o un minuto, y tiene una atmósfera. Yo escribo de manera diferente. Si me imagino que la escena en la película va a durar treinta segundos, escribo media página porque... es más o menos un minuto por página. Trataré de definir lo que la cámara describe mientras él está subiendo las escaleras, y escribiré sobre eso. Es una buena manera de controlar cómo fluye el tiempo en el guion, porque el guion tendrá aproximadamente la misma longitud que la película.

FICM

¿Crees que las nuevas tecnologías están cambiando o cambiarán la manera en que se hace cine?

CRISTIAN MUNGIU

Antes que nada, creo que las nuevas tecnologías están cambiando la manera en que la gente percibe el cine. Porque obviamente tenemos menos capacidad de concentrarnos por lapsos largos de tiempo. Se está reduciendo por estos... por los teléfonos, el internet y esta idea de que nos interrumpimos todo el tiempo para checar *emails*, o checar el teléfono o lo que sea. Pero no sé de qué manera esto cambiará las cosas. Y la otra cosa es que la juventud no verá el cine como nosotros lo diseñamos. Ellos verán la película mientras contestan sus mensajes y cosas por el estilo, y tienes que estar consciente de que esto pasa. No creo que puedas luchar contra la tecnología, y no puedes luchar contra este tipo de hábitos. Es ilógico pensar que... si la gente estuviera apegada a los bolígrafos, seguiríamos escribiendo con bolígrafos, pero pienso que la narrativa no ha cambiado dramáticamente desde Aristóteles. La

tecnología ha cambiado mucho, pero la manera en que contamos las historias no ha cambiado en realidad. Hay algunos patrones básicos en el proceso de contar una historia, y no sé si la tecnología va a cambiar esto, y si lo va a cambiar, no sé en qué dirección. No creo que las películas vayan a ser más cortas. Lo que se hace claro es que algunos hábitos están cambiando, y nosotros, los que escribimos y diseñamos películas, necesitamos tenerlo en mente, y ver qué cambios produce la tecnología, porque se ha hecho obvio que la experiencia colectiva que solía ser el cine, está perdiendo terreno ante una experiencia personal. La gente quiere ver el contenido en la comodidad de sus casas, con algunos amigos, y naturalmente... no puedes juzgarlo en términos de “esto es malo”, “esto es bueno”, “era mejor antes”. No es así, las cosas están cambiando. ¿Cambiarán lo que tú haces? No lo sé.

Espero que seamos lo suficientemente sabios para seguirnos concentrándonos en el contenido, y no me refiero solo a la gente de mi generación, incluso la gente más joven, y que no olvidemos que la tecnología es una herramienta, y no debemos sentirnos demasiado atraídos a la tecnología, porque veo que mucha gente hoy en día se siente atraída por las posibilidades de la Realidad Virtual y las experiencias en 360 grados, y cosas por el estilo. Está bien por el momento, pero no le he visto ningún beneficio desde el punto de vista de la narración. Soy más tradicional, me interesa contar una historia, no me interesa este tipo de experiencias en las que vas al cine y van a mover tu silla y te va a caer lluvia encima... eso es circo. No es cine. A mí me interesa el cine.

ENTREVISTA :
GREGORY NAVA

FICM

¿Nos puedes contar un poco de tu proceso de escritura de guion?
¿De dónde vienen tus historias?

GREGORY NAVA

¿De dónde vienen mis historias? De la realidad. Siempre hago muchas investigaciones. Cuando hice *El Norte*, hice muchas entrevistas con gente indocumentada. Cuando estaba hablando con gente en la comunidad encontré... gente indígena de Guatemala que tenía que huir por el genocidio que estaba pasando en la guerra civil de Guatemala. Fue algo increíble ver esta gente ahí en Los Ángeles. Ellos estaban contando historias del ejército asesinando miles de personas. Fue una historia horrible, y no hubo noticias de esto. Fue como un secreto. Entonces yo decidí relatar esta historia en mi película *El Norte*, y cómo esta gente tuvo que huir de Guatemala como refugiados y llegaron a Los Ángeles trabajando ahí como indocumentados. Es una muy triste historia, pero viene de la realidad.

Incluso cuando hice *Mi familia*, partes de la historia vienen de mi familia, pero también de otras familias en el este de los Ángeles, de la comunidad chicana. Fue fundado por españoles y después fue parte de México, siempre ha habido una gran población mexicana en Los Ángeles. Por eso la familia tiene un pariente, *El californio* se llama en la película, para decir que los mexicanos que vienen como inmigrantes en realidad están regresando a casa, que California no es un país extranjero, pero en realidad es parte del mundo latino y en realidad parte de México, de la raza. Esa película es una combinación de investigaciones que yo hice en el este de Los Ángeles y las historias que yo he oído de mi familia.

Cuando hice *Selena*, hice muchas entrevistas con la familia. Ellos

me han contado todas las historias de la niñez y todo de Selena. Básicamente el guion es una combinación de historias reales, todo lo que está en la película sí pasó. Y es muy auténtico. Los diálogos, Chris Pérez, que fue el esposo de Selena, me ha contado la historia de cuando ellos decidieron salir y casarse, y entonces él me dijo: “Y ella me dijo esto, y yo dije esto”. Entonces eso viene de las investigaciones. Cuando hice *Selena*, el estudio quería una película sensacional, porque fue asesinada por el presidente de su club de aficionados... algo así con sangre. Y yo no quería hacer eso. Yo no quería poner la sangre de Selena en la pantalla para todas las latinas y las mexicanas y las niñas, porque para ellas ella era una princesa. Yo decidí hacerla porque las niñas de mi comunidad, de nuestra comunidad, no tenían una imagen en la pantalla. Todas eran güeras, rubias, no había ninguna morena en la pantalla en un papel principal, una princesa. Yo quería crear una historia de una familia, una mujer latina, morena, para toda mi comunidad y para todas las niñas y las mujeres latinas que nunca han tenido una imagen en la pantalla. Hicimos la película y resulta que todavía es la película más popular para la comunidad mexicana y chicana y latina en los Estados Unidos. En el veinte aniversario de *Selena* tenía una presentación en Los Ángeles. Vinieron cuatro mil personas. Yo no sabía que la película ahora es como un culto y va gente que sabía todos los diálogos, estaban cantando con la película. Ahí yo encontré mujeres que eran niñas cuando la película salió originalmente, ahora traían a sus niñas a ver *Selena*. Yo estaba tan emocionado viendo esto, porque eso es lo que yo quería hacer para que mi comunidad y para las muchachas y las niñas de mi comunidad tuvieran a alguien, una imagen positiva, una mujer que soñaba sueños grandes y que lograba estos sueños. Es una tragedia, pero yo quería tener una memoria de Selena en una manera positiva.

Todas mis historias vienen de la realidad, también *Bordertown*, que aquí se llama *Verdades que matan*, con Jennifer López, sobre los feminicidios en Juárez. También hicimos muchas investigaciones. Y está basado en un evento que sí pasó. Y eso es lo que a mí me gusta hacer.

Mi cine no está basado en novelas, pero está muy influido por la literatura, sobre todo la literatura del realismo mágico de Latinoamérica. Creo que, para relatar historias latinas, tenemos que relatarlas en nuestra manera, nuestro estilo. A mí no me gusta copiar o imitar el cine europeo o el cine de Hollywood, sino buscar lo que es original en la cultura latina. Cuando hice *El Norte*, estaba buscando un estilo para la película, yo no quería hacerlo en el estilo de las películas de realismo social de Hollywood. Entonces *El Norte* está hecho en el estilo del realismo mágico de Gabriel García Márquez y Miguel Ángel Asturias. Yo quería llevar ese estilo al cine. Para mí el cine latino tiene que estar basado en nuestra cultura, no imitando a otras culturas. Cuando leí *El señor presidente*, cuando leí *Cien años de soledad*, para mí fue como despertar de una pesadilla. Al momento de leer a García Márquez, y al momento de leer a Asturias, fue como despertar de esa pesadilla norteamericana y ver nuestro mundo con nuevos ojos. Fue muy importante para mí. Desde ese momento todas mis películas están hechas, incluso *Selena*, en el estilo del realismo mágico.

FICM

¿Cómo fue el proceso de escritura de la película *Frida*?

GREGORY NAVA

Normalmente a mí me gusta escribir y luego dirigir. En el caso de *Frida*, solamente escribí el guion, pero los productores originales para los que yo escribí el guion no fueron los que hicieron la película. Ellos vendieron la película a Salma. Lo que yo quería hacer, y lo que pasa en la película, es no hacer una película de la leyenda sino de la mujer real. Y eso fue muy difícil, porque Frida es Frida en todos lados. Es como Marilyn Monroe, es como la Virgen de Guadalupe. Tuve suerte de hablar con gente que la conoció, como Lupita Tovar. Fui a visitarla y a entrevistarla hace como veinte años, más o menos cuando estábamos haciendo el guion de *Frida*. Hablé mucho con ella de cómo era Frida, la Frida real, no la Frida de las tiendas de turismo. Estaba tratando de captar el alma de ella. Está basado en una biografía muy famosa, muy buena, pero para mí faltaba un poco del alma mexicana, ¿me entiendes?

Entonces hablé con Lupe Tovar y con otras personas. Quería integrar su arte con su vida. Esa fue mi idea. A veces un guion viene rápido y a veces tarda mucho. Es difícil agarrar la historia. Es como tratar de capturar un fantasma. Pero al momento de agarrarlo ya tienes una película.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse como una obra literaria?

GREGORY NAVA

No, no. El guion no es el final, es parte del proceso para hacer la película. La obra es la película. No es una novela, un poema, es el final del proceso. Nosotros estamos escribiendo el guion, no para hacer una obra final, sino para ayudar a hacer una película. Es parte de un proceso. Y es una parte muy importante. Quizás la parte más importante. Si no está en la página no está en la pantalla. Entonces es muy muy importante, pero cuando estás escribiendo el guion no puedes pensar en cómo está escrito, tienes que escribir para que los actores, los directores y la gente que está haciendo la película pueda entender la idea de hacerlo. Es muy diferente cuando estás leyendo una novela, con palabras muy bonitas y todo, pero no ayuda a la gente a hacer el vestuario o a actuar el papel. Entonces estás escribiendo con otras ideas.

Es igual con las obras de Shakespeare. Para mí, leyendo una obra de Shakespeare... no vale nada. Porque no están escritas para leer, están escritas para representarse. Cuando era joven yo siempre leía las obras de Shakespeare antes de verlas en el teatro, porque yo pensé que eso es lo que tenías que hacer, porque es Shakespeare. Una vez yo tenía boletos para ir a una obra y yo no tuve chance de leer la obra, tenía que ir sin saber. Era *Much Ado About Nothing*. Yo no sabía nada de lo que iba a pasar, y era mil veces mejor. Y en ese momento yo supe, mira, Shakespeare no estaba escribiendo para leer, estaba escribiendo para poner una obra en el teatro. Él era uno de los mejores dramaturgos, entendía perfectamente, exactamente lo que tenía que hacer para un drama. Yo he aprendido mucho de Shakespeare, pero no leyendo, viendo. Y ahí puedes ver lo que él

estaba tratando de hacer con el conflicto entre los actores y las historias y la estructura de la obra. Las obras de Shakespeare son magníficas sin duda, pero es mejor en el teatro que en libro.

FICM

En México las nuevas generaciones han dejado de hacer adaptaciones...

GREGORY NAVA

Hay muchas películas muy buenas que están basadas en novelas, pero el cine nació con un guion original y va a morir con un guion original. Yo creo que lo mejor son guiones originales diseñados para el cine. Yo siempre he escrito guiones originales. Yo creo que eso es lo mejor. Hice algunas adaptaciones y trabajar con el escritor del libro es imposible. Es imposible, porque tú tienes que destruirle la novela... mira *El padrino*. Tú no puedes respetar la novela, porque si tú filmas la novela es una horrible película, porque son dos diferentes formas de arte. En una novela tú puedes leer y puedes decir lo que alguien está pensando. Pero en la pantalla... tú tienes que buscar otras maneras de comunicar al público lo que el personaje está pensando. Y eso es el arte del cine. Pero es completamente diferente a una novela, donde bueno, "él pensaba esto, él pensaba lo otro". Como *Crimen y castigo*. Toda la novela es lo que este cuate está pensando. Es imposible, casi imposible, porque como novela es una de las mejores en la historia de la literatura. Pero las películas que hicieron de esa novela no son de las mejores películas en la historia del cine.

Las mejores películas vinieron de malos libros. Como *El padrino*; el libro no es *Crimen y castigo*, para nada, ni *Guerra y paz*, para nada, es una porquería. Pero la película es una de las mejores. Entonces es más fácil hacer una buena película de una mala o no tan famosa, no tan clásica novela, porque no tienes que respetar todo. Es muy raro que una película clásica venga de una novela clásica, es raro. Sí ha pasado, pero no es común. Mejor un guion original o una película hecha de un libro que tú has destruido.

¿Es complicado trabajar en conjunto con el autor del libro para una adaptación?

GREGORY NAVA

Muy difícil. Yo sé que Margaret Mitchell con *Lo que el viento se llevó* vendió la novela y dijo: “Hagan lo que quieran, no quiero tener nada que ver con esto”. Eso es yo creo lo mejor para un autor, venderlo. “Ustedes hagan lo que tengan que hacer, yo no quiero intervenir”. Pero normalmente los autores quieren intervenir. Otro caso muy interesante es Stephen King, con *The Shining*. Stephen King tampoco es *Crimen y castigo*, pero es un clásico en su género. Stephen King odia la película, porque es muy diferente a la novela, y sí, es la verdad. Pero la película es una maravilla. Todas las cosas que Kubrick cambió fueron buenas para el cine. Stephen King estaba tan enojado con la película... Todo el mundo está encantado con la película, menos él. Y eso es normal para un autor. “No, eso no es lo que yo quería”. Entonces él hizo una miniserie de televisión basado en como él quería. Y era horrible. Demuestra que Kubrick tenía razón en cada cambio que hizo. Yo creo que *The Shining* es un buen ejemplo del problema de hacer una adaptación de una novela a una película.

FICM

Tu novela *Rape: A Love Story* se adaptó a una película cuyo nombre fue *Vengeance, a Love Story*. Otras de tus novelas tienen escenas de violaciones y agresiones violentas hacia las mujeres que no podrían mostrarse en la pantalla con tanta facilidad. ¿Crees que la violencia es menos manejable en el cine que en los libros?

JOYCE CAROL OATES

Creo que hoy en día hay una cantidad considerable de violencia en el cine, y no tiene que ser explícita. En lo que escribo la violencia suele ser oblicua o indirecta, no es exactamente gráfica o explícita. A menudo puedo saltarme una escena violenta y mostrar únicamente las consecuencias, pero el cine parece manejarlo muy bien. Tarantino, Scorsese y muchos otros... los hermanos Cohen... trabajan con estas imágenes casi acercándose al tabú, y luego retroceden y le permiten a la audiencia usar su propia imaginación.

FICM

¿A qué te referes cuando dices que hay algo cinematográfico en una obra literaria o algo literario en una película?

JOYCE CAROL OATES

Estaba pensando en maneras más viejas de narrar que tienen mucha exposición del tema, párrafos densos llenos de descripciones... la escritura contemporánea suele ser mucho más cinematográfica, se mueve más rápido, quizás hay más diálogo. Así que, literalmente, las páginas se ven diferente. Hemingway, indudablemente, influyó mucho para cambiar la manera en que la narración se le presenta al lector, pero de pronto ya no hay párrafos largos de descripciones sino mucho diálogo. Es más como una obra de teatro... a eso me refería.

FICM

¿Por qué crees que no leemos guiones como leemos teatro?

JOYCE CAROL OATES

No creo que sería interesante leer un guion. El elemento principal de una película es visual, y la música es importante; eso no puede verse en un guion. Solo veríamos las palabras. He visto los guiones de Martin Scorsese. Tengo *Taxi Driver* y también la he visto. Y es un guion interesante, pero la película es mucho mejor. Quiero decir, casi no hay razones para leer un guion. El teatro, mientras tanto, es el medio del dramaturgo. Y las películas son el medio del director. Así que cuando lees una obra de Arthur Miller, el escenario, la ambientación y la introducción son muy importantes. Tienen largas introducciones que son como pequeños ensayos. Y todo eso es parte de la obra, pero no hay nada como eso en el cine.

FICM

¿Crees que es más fácil para una persona relacionar su realidad con el mundo de ficción construido en una película o en una novela?

JOYCE CAROL OATES

No creo que haya diferencia. Creo que el medio más fácil y accesible son las memorias.

FICM

¿Crees que contar historias de mujeres, como en *Foxfire*, cambiará la manera en que el mundo trata a las mujeres?

JOYCE CAROL OATES

Sí, lo creo. Definitivamente. Creo que mientras más obras de mujeres haya, sin importar que sea poesía, ficción o películas, eso es muy importante.... Muchos hombres, de hecho, aprenden bastante. Se sorprenden de ver historias sobre mujeres. Muchos hombres son feministas latentes que necesitan ser despertados. Sin dudas he visto eso. He visto cómo los hombres se relacionan

con las historias con sorpresa. Es solo que no han visto mucho arte hecho por mujeres.

FICM

¿Qué tipo de películas te gustan?

JOYCE CAROL OATES

Veo películas todo el tiempo. Una de las películas más recientes que admiré mucho es *I Am Not Your Negro*, que está construida básicamente con lo que escribió el propio James Baldwin. Es excelente. También vi *Get Out* de Jordan Peele. Es una película fenomenal en un sentido sociológico, porque es una película de horror negro con elementos de comedia. Es totalmente una cuestión de raza, como una parábola de la raza, y muy bien hecha. Extremadamente bien hecha. Es asoladora para la audiencia. La vimos el día que estrenó. Es bueno ver esa película sin saber la trama, pero me temo que para este momento la mayoría de la gente ya conoce la trama. Pero cuando la vi acababa de estrenarse, y mucha gente no sabía sobre ella.

FICM

Has dicho que mientras más literario es un texto, más difícil es de adaptar. ¿Crees que hay algo imposible de adaptar? ¿Tienes algún trabajo en mente?

JOYCE CAROL OATES

Creo que es común decir que mientras más prosa haya en una página, más difícil será de adaptarlo a una película. Ha habido intentos de adaptar a Faulkner. Pero cuando extraes de Faulkner su lenguaje escrito, que es muy poético y complejo, tienes una historia muy delgada.

FICM

¿Por qué quisiste hacer la película de *El principito*?

MARK OSBORNE

Al principio, cuando me preguntaron si quería hacer esta película dije que no... porque el libro es tan precioso, tan importante emocionalmente. La gente se conecta mucho con él. Yo estaba muy apegado al libro. Esas son las razones por las que dije que no. Y al final, esas fueron también las razones por las que dije que sí. Hay una conexión increíble con el libro... el libro ha tenido tal efecto en la vida de las personas, que vi una oportunidad de hacer en la película un equivalente cinematográfico, o el intento de equivalente cinematográfico de esa experiencia que la gente tiene cuando lee el libro. Es mucho más que un libro. En este punto, el libro es mucho más grande que las palabras en una página... Pensé que era una oportunidad increíble de rendir tributo a la experiencia tan poderosa que la gente tiene con el libro. Cada vez que lo lees es diferente. En cada etapa de tu vida obtienes algo distinto de él. Cuando me preguntaron si quería hacer esta película, recordé todas esas experiencias con el libro. Y regresé a él, y lo leí otra vez, y una vez más fue completamente diferente.

FICM

En la película, haces una diferencia en la animación entre la niña real y el libro. ¿Fue un gran desafío?

MARK OSBORNE

Lo fue. De hecho, fue una de las cosas que más me gustaron de la película. Fue una de las más grandes ideas que tuve en las primeras etapas... me preguntaron si quería hacer una película animada por computadora de *El principito*. De inmediato sentí que... no creí que

la técnica de animación por computadora fuera capaz de llegar al corazón de la creatividad y poesía pura del libro. Entonces empecé a desarrollar la idea de usar la animación por computadora para envolver la realidad, y después usar *stop-motion* como la imaginación de la niña. El mundo de *El principito* es un universo muy distinto, y era un gran reto que esos dos universos estuvieran juntos. Y fue loco. Todos dijeron: "Me encanta la idea de las dos técnicas, pero ¿cómo va a funcionar?" Sus ilustraciones... son muy simples, y muy hermosas, y expresan mucho... Realmente te da la sensación de la mano del artista. Te lo recuerda constantemente. Y el texto es... el aviador lo dice en el libro, "mis dibujos no son muy buenos". Hay tantas, tantas cosas que te encantan. Así que esa es una de las cosas que queríamos encontrar... Cómo puede ser tan encantador, tan conmovedor... y fue el trabajo de muchos, muchos increíbles artistas que amaban el libro y que querían buscar un equivalente cinematográfico a esas ilustraciones. Nunca sentí que solo poner las ilustraciones en movimiento sería satisfactorio para los espectadores. Sentí que eso no sería apreciado realmente, que no era la manera correcta de hacerlo. Y fue mi colaborador en el *stop-motion*, Jamie Caliri, quien tuvo la idea de usar papel para crear secuencias en *stop-motion*. Así que todo está hecho de papel. Es una conexión importante con las páginas en las que está escrito el libro. La conexión con las ilustraciones es tal que... todos pasamos las páginas cuando leemos ese libro. Así que es algo muy visceral. Y estoy muy impresionado por la imagen que Jamie y su equipo lograron, es sobresaliente. La gente dice: "Es igual que en el libro". Si las miras lado a lado, no es exactamente igual, pero se siente de la misma manera.

FICM

Sobre *Todo comenzó por el fin...*

LUIS OSPINA

Yo creo que el tema de la auto-destrucción en la película es muy importante. Y quizás sea porque la precocidad se paga. Tiene su precio. El caso más emblemático en el Grupo de Cali es el de Andrés Caicedo, que se suicidó a los 25 años el mismo día que recibió su gran novela mítica *Que viva la música*. Él tuvo una vida creativa de unos 12 años más o menos y él siempre estuvo obsesionado con esa idea de que no valía la pena vivir más de 25 años. Él decía, “hay que dejar obra y morir”. La obra póstuma la hemos publicado Sandro Romero y yo, y había muchísimo material: críticas de cine, obra de teatro, hasta unos poemitas, guiones... Para nosotros abrir este baúl fue una gran sorpresa...

La destrucción de Andrés Caicedo fue una destrucción a corto plazo. La de Carlos Mayolo fue una destrucción a largo plazo. Se puede decir que casi fue un suicido de 35 años, que finalmente lo hizo sucumbir a la edad de 61 años producto sobre todo del alcohol y las drogas. Todos nosotros teníamos creo que ese lado autodestructivo, aunque gozábamos mucho de la vida, de la celebración, porque el tiempo que estuvimos activos como grupo, que fueron los años 70's y 80's, estábamos continuamente trabajando. Era mucho entusiasmo. Mucha cocaína que nos hacía trabajar también. Éramos una pandilla. Nosotros éramos unos jóvenes de clase media alta, que decidimos des-clasarnos y buscar nuestra propia familia.

FICM

En tu película se ve un poco, o se habla en algún momento sobre la violencia. ¿Cómo relacionas la violencia con esta precocidad, con esta explosión...?

LUIS OSPINA

Hay que tener en cuenta que esos eran años muy políticos, incluso algunos de este grupo pertenecieron a grupos políticos. Mayolo fue del Partido Comunista. Hernando Guerrero, fundador de la “Ciudad Solar”, también fue del Partido Comunista. Pero ellos se fueron alejando de eso. Yo tenía más mi lado anarquista. Y Andrés Caicedo tenía ciertas simpatías con la izquierda, pero no fue militante. Estaban las dictaduras en el Sur... Estaba todo este movimiento del cine latinoamericano, el nuevo cine norteamericano, luego estaba el cine cubano... estaba el tercer cine, estaba el cine imperfecto, todos estos movimientos políticos... Pero nosotros nos apartamos un poco de ellos. Yo creo que ese cine a menudo fue bastante demagógico. Y por eso decidimos pasar de la crítica de cine escrita a la crítica de cine filmada haciendo esta película provocadora que fue *Agarrando pueblo*.

Muchos de estos cineastas utilizaron la miseria como una mercancía, y por eso, así como en el sexo, el sexo se vuelve una mercancía en el porno, pues la miseria también. Por eso sacamos un manifiesto que se llamó “Qué es la pornomiseria” cuando la película se estrenó por primera vez en París.

FICM

Vemos esta carga destructiva más evidente en Mayolo, en Andrés, ¿pero qué pasa contigo? ¿Cómo has convivido con eso?

LUIS OSPINA

A mí a veces me dicen que yo soy el Keith Richards del Grupo de Cali. Yo también viví esa vida, mucho alcohol, muchas drogas, pero la cuenta me la vinieron a pasar mucho más tarde que a los otros, que fue en los últimos años cuando ya hice esta película, donde ya una serie de cosas comenzaron a pasarme, operaciones de corazón abierto, el cáncer, que no sé si tenga algo que ver con eso, con la mala vida. La mala vida que era una buena vida en los 80's... Era un tiempo de mucha celebración como dice en la película. Celebrábamos porque íbamos a hacer una película, celebrábamos cuando la estábamos haciendo, celebrábamos porque ya la íbamos a terminar, cuando la terminábamos

celebrábamos, y ya comenzaba la otra celebración porque era que vamos a hacer otra película, porque fue un tiempo que continuamente hicimos cine como grupo. Y lo que yo he podido comprobar es que en los países que le he dado, es que la gente, aunque no sepan quienes son estos personajes, encuentran que hubo grupos así, a veces en ciudades de provincia, en el mismo Japón, y hablaban del movimiento de los años 60's, cuando surgió Imamura y Oshima y toda esta gente... Guardadas las proporciones, fuimos un grupo como "Cahiers du Cinéma" en Francia, que también comenzaron con cine clubes, revista de cine, se volvieron realizadores... También en Colombia lo que yo siento es que dejamos un legado, porque yo pienso que lo que más educa es un mal ejemplo. Y nosotros dimos muy mal ejemplo, y eso impulsó a que la gente intentara hacer cine de la nada, como lo hicimos nosotros.

FICM

Sobre *Ida*...

PAWEL PAWLIKOWSKI

Creo que surgió como la nostalgia. No es algo que planees sentir, o lo sientes o no lo sientes. Así que, para mí, fue la época de mi infancia. Todos, especialmente a cierta edad, comienzan a extrañar su infancia y regresar en el tiempo. *Ida* definitivamente refleja ese mirar hacia atrás. Claro, para muchos solo es una película deprimente en blanco y negro, sobre un lugar deprimente y una época deprimente. Depende de quien la mire...

En los años 60's recuerdo el blanco y negro. Era muy pequeño pero veía cine, y después veía álbumes familiares y cosas así, todos en blanco y negro. Así que recuerdo y me imagino esa época en blanco y negro. Al mismo tiempo, quería que esta película fuera no tanto nostálgica, sino que diera un poco la sensación de ser atemporal, como una meditación. El blanco y negro te ayuda de algún modo a enfocarte con pocos elementos, y te involucras de una manera diferente con la realidad. La realidad es a colores. Es trascendente. No corresponde a ningún tiempo en particular.

Siempre me he pensado como polaco. Si soy o no director polaco, ese es otro asunto. He hecho películas fuera de ahí. Pero hay ciertas cualidades que tienen que ver con Polonia, con mis padres, que los dos son polacos, una cierta tradición en la música y hasta en la literatura, que es específicamente polaca, y con ciertas tradiciones que quizás hoy en día ya desaparecieron, pero parece que tengo más contacto con ellas que otros directores que están haciendo películas hoy en Polonia. No hay ahí ambigüedad alguna.

Por lo que siento nostalgia es por algún tipo de nostalgia abarcadora, alguna lógica trascendente en las cosas. Y creo que esa tensión, entre las paradojas de la vida y la incongruencia de la vida, y el deseo de congruencia, es de donde surge todo el arte. Todo el arte interesante. Casi todas las películas que me gustan, y casi todos los libros que me gustan, no solo son libros con algún propósito didáctico, sino que son libros, o películas, donde el autor dialoga consigo mismo, donde podemos ver ese campo de batalla dentro del alma de alguien y no una simple transliteración de una verdad simple.

ENTREVISTA :
RICHARD PEÑA

FICM

¿Crees que un guion puede leerse y estudiarse como una obra literaria?

RICHARD PEÑA

Creo que es muy muy raro que haya un guion que sea obra literaria. Para mí es un poco como un rayo X, quizás, del proyecto, como un esqueleto del proyecto, pero toda la carne, la apariencia, todo eso, es la dirección y la realización de la película. Entonces creo que es una etapa, una etapa importante, puede dar todo un sentido, una dirección al producto final, pero para mí no es algo que exista independientemente del proyecto final, que es la película.

Los mejores guionistas creo que entendieron que ellos estaban haciendo una estructura, para que después los realizadores, si fueron otras personas, hicieran la imagen más completa.

FICM

¿Qué tan diferente es un acercamiento teórico al cine de un acercamiento teórico a la literatura, en tu opinión?

RICHARD PEÑA

Hay dos modos de enfrentar la obra. La obra literaria generalmente se lee solo, cuando estás en tu casa, en un despacho, en un lugar, y tienes una relación muy personal con lo que está pasando. El cine antes, cuando la gente veía el cine más en pantalla, era una experiencia más colectiva, aunque ahora se puede decir que hay mucha más experiencia quizás privada, pero también creo que hay otra forma de hacer conexiones con el espectador. No es lo mismo,

creo que una obra literaria es muy guiada, entonces cada momento usted siente la mano del autor, del escritor, que está guiando todo lo que estás entendiendo de la obra. En el cine existe por lo menos la posibilidad de que puedes dejarlo todo mucho más abierto, que las imágenes son mucho más abiertas. Si yo tengo una imagen ahora de usted ahí, puedo verla a usted o quizás a los platos, o la parte de atrás, hay mucho más en cada imagen. Entonces uno da al espectador mucha más libertad, y creo que un autor puede jugar con eso o negarlo.

FICM

¿Crees que el lenguaje literario puede ser cinematográfico o que el lenguaje cinematográfico puede ser literario?

RICHARD PEÑA

Creo que, en la historia de 125 años de cine, en los primeros 40 o 50 años la gran influencia fue de la literatura al cine, y después creo que cambió. Ahora hay muchos autores que dicen abiertamente que su gran influencia fue el cine en términos de narración. Se puede ver en un escritor como Borges, que terminó su vida casi ciego. Él dijo que escribir crítica de cine le enseñó cómo narrar historias, porque la experiencia del cine quizás le dio un ejemplo, del cuál él usó unas partes, y otras cosas que eran puramente literarias.

FICM

¿Qué tanta influencia tiene el cine de otras disciplinas?

RICHARD PEÑA

Influencia es algo siempre un poco indeterminado. Creo que hay más bien correspondencias. Creo que hubo una correspondencia fascinante entre el *film noir* americano de los años 40 y la pintura de expresionismo abstracto. Pero son correspondencias, creo que no es que los *film noir* influyeron a los pintores ni que los pintores a los realizadores, pero creo que los dos enfrentan un fenómeno, después de la guerra, cada uno a su manera. Entonces puede hablarse de correspondencia, influencia es otra cosa. Y si habla, por ejemplo, de la influencia de teatro hasta pintura expresionista sobre el cine

alemán de los años 20, eso es más influencia, porque realmente cineastas quitaron de la literatura, y sobre todo del teatro, formas de escenografía, de actuar, todo eso, y lo tradujeron para el cine. Pero creo que muchas veces hablamos más de correspondencias.

FICM

¿Estás de acuerdo en que las adaptaciones cinematográficas de obras literarias suelen ser juzgadas a comparación con sus modelos?

RICHARD PEÑA

Muchas veces la gente dice que la novela era mejor. Muchas veces, es la verdad, pero también hay tipos de literatura, por ejemplo, grandes obras maestras de literatura rusa, *Crimen y castigo*, hay muchas versiones, y obviamente ninguna de ellas, en mi opinión, va a llegar a la maestría, a la altura de la novela de Dostoievski. Pero en cada una hay algunos, por ejemplo, que por lo menos tienen un punto de vista sobre la historia. De lo que la gente no habla, los casos, y creo que hay bastantes, en los que las películas son mejores que las novelas. Porque muchos, no muchos, pero por lo menos yo puedo citar unas de esas, que realmente cuando hicieron la película mejoraron mucho el original... Muchas novelas americanas de detectives que están bien, pero no son nada, se transformaron en obras maravillosas de cine.

FICM

Comúnmente se dice que el cine simplifica la literatura. ¿Por qué crees que suele concebirse al cine como un medio menos complejo que la literatura?

RICHARD PEÑA

Por lo menos en Estados Unidos, y creo que aquí en México también, quizás no tan fuerte, nunca tuvieron hasta los años sesenta un respeto por el cine como arte. Era siempre algo de segundo nivel, algo más popular, para diversión, o algo así. Entonces es ahora que quizás ha cambiado, y el cine ya tiene su papel igual a las otras artes, la gente lo toma más en serio. Pero por muchos años, hasta cuando yo entré y quería estudiar cine, mis profesores me decían: "¿Por qué? Es perder el tiempo, no tiene

ningún valor, o bueno, quizás esas películas de Bergman o Fellini son útiles, pero...”

FICM

¿Crees que las películas de ficción son documentos históricos?

RICHARD PEÑA

Cada película, creo que es algo que se ha dicho muchas veces, que cada película de ficción es un documental, y cada documental es una ficción. Eso creo que tiene su sentido. Sí, porque obviamente la película va a hablar un poco de su tiempo, hasta si es una película hecha ahora que habla del tiempo romano, es el punto de vista del mundo romano desde hoy. Entonces siempre tenemos que no pensarlo como una visión de la época romana, de la cual tenemos algunas referencias, pero no las conocemos, sino cómo nosotros imaginamos esa época.

FICM

La razón por la que surgió este proyecto del libro es porque nos dimos cuenta de que en México las nuevas generaciones dejaron de hacer adaptaciones. ¿A qué crees que se deba?

RICHARD PEÑA

Hay épocas. Si se ve la producción de Hollywood de los años 40, la gran mayoría de las obras eran adaptaciones literarias y diez años después, en los años 50, hubo muy pocas. Creo que son ondas, quizás, que llegan y salen. No conozco otra razón que esa, a veces hay gente que le gusta más vaciar sus obras y guiones originales, y otras veces gente que necesita o quiere hacer adaptación porque hay varias ventajas, *marketing*, por ejemplo. Si estás adaptando una novela que era popular, ya puedes quizás hacer su campaña a base del conocimiento de esa novela.

También esta generación de realizadores quiere enfrentar México como es hoy, quieren hacer, no documentales, sino películas que hablen un poco del alma, del sentido, de la existencia en México ahora. Por eso es lo más fácil... hacer cosas originales y no depender tanto de novelas.

ENTREVISTA:

BOB RAFELSON

FICM

¿Puedes contarnos tu proceso para hacer películas? ¿Qué tan diferente es de hacer una serie?

BOB RAFELSON

No he hecho muchas series para TV, solo una. Y la serie estaba basada en mi vida en México a los 17 años, cuando tocaba en una banda en Acapulco. Y eran un montón de desventuras, cosas locas que le pasaban a muchachos jóvenes; y cinco, seis años después escribí sobre esa experiencia. Pero nadie la quería hasta que llegaron *Los Beatles*, y cuando llegaron *Los Beatles* dijeron: “Bueno, tal vez sea interesante, no sabemos”. Y entonces se convirtió en un gran éxito llamado *The Monkees*.

Para las películas, el proceso es diferente cada vez, pero más o menos dejo pasar un largo tiempo entre cada una, no semanas ni meses, sino años. Intento pensar en qué quiero tratar; suele ser algo que esté en mi cabeza, algo que esté molestándome, algo que necesite decirse. Y puede ser muy abstracto. Pueden ser relaciones, la mayoría de mis películas involucran relaciones y a la familia. *Five Easy Pieces* es sobre un hombre que dejó atrás a su familia, como yo lo hice. Dejé mi casa cuando tenía catorce. Y después otras cosas empezaron a infiltrarse, el sentimiento básico de la historia. Por ejemplo, *Five Easy Pieces*. En ese momento había una historia sucediendo sobre el hermano menor de Jack y Bobby Kennedy, Ted Kennedy. Una noche él estaba manejando ebrio y cruzó un puente y el carro se salió del camino y la mujer que venía adentro murió. Él se libró de cualquier culpa, por supuesto. Pero la situación estaba dándome vueltas en la cabeza, porque él era el hijo menor y tenía mucha presión por parte de su padre, que era un hombre muy poderoso y acaudalado y quería que todos sus

hijos fueran presidentes, y así era con el hijo menor en *Five Easy Pieces*. Él no puede hacer lo que hacen todos los otros miembros de la familia sin sentirse incómodo, y, de alguna manera, huye de eso. Así que tienes estas dos cosas y muchas más pasando al mismo tiempo, y eso crea la historia.

La siguiente historia quise hacerla sobre hermanos, y esa fue *The King of Marvin Gardens*. Supe de inmediato que quería hacerla sobre hermanos, porque no cubrí mucho el tema en *Five Easy Pieces*. Y después la otra película que hice llamada *Blood and Wine*, siempre con el mismo actor, Jack Nicholson, es una historia de un padre y un hijo. Así que supongo que parte de lo que pasa conmigo es: pienso primero en el sentido de la relación, luego en lo que quiero decir sobre ella, y después en otras cosas que se involucran en el proceso de contar una historia. Y eso es muy complicado.

FICM

¿Puedes hablarnos sobre *The Postman Always Rings Twice*?

BOB RAFELSON

Sí, hice un libro de James M. Cain. Mamet escribió su primer guion sobre eso, y resultó *The Postman Always Rings Twice*. Pero aparentemente traté de matar a un ejecutivo en una película, y estuve en la lista negra por cinco años. No podía trabajar y Jack Nicholson dijo: “Bueno, siempre quisiste hacer *The Postman*, ¿por qué no hacemos *The Postman*?” Y yo dije: “Yo nunca quise hacer *The Postman*, pero déjame ver”. Y la comodidad de hacer una adaptación, en especial en el cine negro... La trama se convierte en algo que heredas de la novela. Cambia un poco, por supuesto, es una guía para ti, para la película. Y entonces solo te tienes que preocupar por los personajes, el tipo de presentación, la naturaleza de la manera en que quieres contar la historia. Así que es un gran regalo tener la trama. Y esa es una razón por la que la hice, pero la mayoría de mi trabajo es original. Casi todo.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse y estudiarse como literatura?

BOB RAFELSON

No, en absoluto. Si alguien quiere sentarse y escribir un libro, ese es el formato, y no una película. Para una película escribes un guion. Las películas son muy diferentes de los libros. Y bueno, ambos cuentan historias... uno tiene cualidades visuales, en una película no describes cómo alguien sonríe, muestras a alguien sonriendo. En un libro, lo describes. Sonríe sardónicamente, sonríe alegremente, sonríe desconcertado, etcétera. Una forma totalmente diferente. Y odio leer guiones. Lo odio. Tengo amigos que me piden “por favor, por favor”. Hago lo que sea, pero no me hagas leer un guion.

ENTREVISTA :
PIERRE RISSIENT

FICM

¿Nos puedes hablar sobre el arte de escribir guiones?

PIERRE RISSIENT

Creo que no hay reglas para hacer una buena película y escribir un buen guion. Claro, puedes tener una gran novela y hacer una maravillosa adaptación. A veces, lamentablemente, la adaptación no es buena. A veces una sola persona puede escribir un guion. A veces se necesita un colaborador, o dos colaboradores, pero no hay reglas.

Yo no creo en teorías. Cuando era joven yo era muy cercano a muchos de los supuestos más grandes escritores, los más grandes guionistas. Incluso, algunos fueron puestos en la lista negra y llegaron a México en 1951. Dalton Trumbo, Ring Lardner Jr., Albert Maltz, algunos no tan conocidos como Julian Zimet, Ian McLellan Hunter. Conocí a todos ellos bastante bien. Dalton Trumbo fue probable el más famoso de ellos. Y les puedo decir que Dalton nunca hubiera teorizado sobre cómo escribir un guion. Ninguno de ellos lo hubiera hecho. Nunca teorizaban sobre eso. La cuestión era si la historia funcionaba, si se mantenía, si el personaje estaba claro, si funcionaba que tal o cual personaje entrara en la historia en tal o cual escena o momento... ser real, ser sincero.

No hay reglas para escribir un buen guion. Muchos de los guionistas de principios de los 30's en Hollywood venían del mundo del periodismo, venían de la dramaturgia, de la escritura de cuentos...

Y eran mucho mejores guionistas de los que estudiaron eso en la escuela, de los que escucharon a profesores decirles que para escribir un buen guion uno tenía que hacer esto y lo otro... Eso es estéril. Es mucho mejor tener experiencia de vida... sentirla, vivirla.

ENTREVISTA :
MAHMOUD SABBAGH

FICM

¿Cómo decidiste empezar a hacer películas?

MAHMOUD SABBAGH

Siempre me han fascinado los medios para contar historias. El cine es un medio muy fuerte para contar historias, y antes de convertirme en cineasta o director, fui escritor. Me formé en el periodismo y el cine documental. En un punto decidí dejar de ser activista en el sentido de "activismo antagónico" y hacer un trabajo más poético y artístico, y dirigir películas y ser el autor. Escribir mis propios guiones y dirigirlos de verdad me dio un canal para contar historias y darle vida a nuevas narrativas. En este punto, creo que la belleza de lo que hago es crear maneras alternativas de narrar desde un panorama emergente de cine en Arabia Saudita, y volverlo algo convencional.

FICM

¿Cómo fue el proceso de escribir *Barakah Meets Barakah*?

MAHMOUD SABBAGH

Creo que mis estudios de posgrado en Nueva York me pusieron en contacto con los nuevos métodos para dirigir que se estaban utilizando en ese momento. La escena del cine independiente en NY me inspiró en cierta manera para escribir *Barakah*, también partiendo de un panorama independiente que me dio el coraje para filmar lo que quería expresar, y también para usar Jeddah, mi ciudad, como laboratorio y como ciudad de fondo. Jeddah era una protagonista en mi película, pero de manera muy sutil, igual que estos directores neoyorquinos ponen a Nueva York en el contexto de sus historias. Diría también que influyó el movimiento neorrealista del cine árabe que sucedió en Egipto en los sesentas, setentas, y hasta los ochentas. Nombres como Khairy Beshara, que

fue un mentor especial, y nombres como Daoud Abdel Sayed, y Youssef Chahine... esa generación me inspiró para darle a ese neorrealismo un toque personal. Es un privilegio empezar fresco; es un privilegio empezar lejos de ciertas influencias; y también es un privilegio empezar donde no hay en absoluto un sistema. Honestamente, haría mi principal homenaje a Nueva York y a los nuevos métodos de hacer cine, y después también al neorrealismo del cine árabe, y también, orgullosamente, agregaría el sarcasmo, la comedia negra, y el sentido del humor de Pedro Almodóvar.

Barakah meets Barakah, habla sobre la censura, sobre los tabús culturales y religiosos. Toca un tema muy importante, que es la libertad. Es sobre una pareja joven que trata de tener citas en público. Y creo que tenemos menos restricciones de lo que la gente piensa en cuanto a, por ejemplo, la manera de mostrar a las mujeres en la película; la interacción entre los sexos y los otros temas que abordamos. Entonces creo que no es algo rígido, sino algo que evoluciona.

FICM

En tu película, *Barakah* es parte de una compañía de teatro que está ensayando la obra *Hamlet*. ¿Qué tan importante es el papel que el teatro desempeña en Arabia Saudita? ¿Crees que, de alguna manera, ha tomado el lugar que le pertenece al cine en otras partes del mundo?

MAHMOUD SABBAGH

Tuvimos ciertos *booms* culturales e institucionales que sucedieron a finales de los sesenta y hasta los ochenta. Y era una práctica común adaptar o “arabizar” obras internacionales y famosas. Pero en un punto de finales de los setentas y principios de los ochentas, todo este movimiento se ha erosionado. Esta institución se volvió muy burocrática. Y con la influencia de la revolución islámica en Irán, de la subida de la derecha al poder, y el consenso de Washington de la era de Reagan-Thatcher... y después el asalto a la Meca dentro de Arabia, todos estos eventos sucedieron a finales de los setenta, principio de los ochenta, y afectaron el producto y la

dinámica cultural del país. Casi la asesina. Ahora hay, de vez en cuando (especialmente ahora), intentos de hacer renacer la expresión cultural, las artes escénicas y el cine, lo que nosotros estamos haciendo. Es común, solía ser más vibrante, y ahora se ha vuelto realmente folclórico. Se convirtió en algo que es independiente a la sociedad. Y en mi película yo muestro cómo la obra de *Hamlet* se representa de manera muy patética en cuanto a la producción, y en términos de la interacción con la audiencia. El día del estreno, apenas hay unas cuantas personas mirando la obra.

FICM

En tu película, la co-protagonista Bibi es una estrella de Instagram. ¿Crees que las redes sociales y plataformas en línea como Netflix, YouTube, Vimeo, etcétera, son herramientas que contribuyen a formar la manera en la que el cine de Arabia Saudita se está haciendo y seguirá haciéndose?

MAHMOUD SABBAGH

Las redes sociales, en especial Snapchat y Twitter, son fenómenos muy grandes en Arabia Saudita, especialmente entre la juventud. Más de 70% de la población tiene menos de 30 años. Estos *millennials* realmente se han apoderado del internet. Son los principales consumidores de YouTube y también producen contenido para la web. Diría que, de alguna manera, el movimiento ha madurado. Muchos saudís tienen visibilidad en este panorama virtual debido a la falta de espacio público en Arabia. Así que concentran su energía en este nuevo medio liberado. ¿Esto influye en la forma de hacer cine? No estoy seguro. Para ser honesto, creo que los servicios de *streaming* y proveedores como YouTube no están haciendo ningún cambio disruptivo, ni tienen un papel clave en la revolución de Arabia Saudita. Pero pienso que el cambio tiene que venir desde adentro de los mismos artistas, de los jóvenes cineastas que de verdad se dedican a hacer cine de manera clásica. Muchos de ellos están haciendo cortometrajes. También hay muchos aspirantes a cineastas que quieren hacer su primer largometraje. Creo que lo que hará un verdadero cambio será que se establezca una institución nacional

de cine, que se haga un fondo de estímulos al cine, y también un primer Festival de Cine. Estas son las maneras clásicas de crear una industria y un panorama, y, honestamente, creo que debería hacerse de ese modo.

FICM

¿Puedes decirnos un poco más sobre qué tipo de historias están convirtiendo en películas los jóvenes de Arabia Saudita?

MAHMOUD SABBAGH

Son asuntos e inquietudes de la juventud, principalmente por la demografía de estos cineastas. Y también muchos cuestionamientos de la libertad, la equidad de género... muchas películas hablan de comparaciones entre esta generación y la generación anterior. Algunas mujeres cineastas están haciendo películas feministas que hablan sobre los derechos de la mujer, y la opresión de las mujeres.

ENTREVISTA:
BARBET SCHROEDER

FICM

Has hecho películas basadas en novelas y en la vida de los novelistas. ¿Podrías decirnos los retos y objetivos de hacer películas que tienen sus orígenes en la literatura?

BARBET SCHROEDER

Mi modelo, mi sueño es *The Marquise of O* de Éric Rohmer. No puedes siquiera llamarlo adaptación. Solo es ponerlo en una imagen. Entonces, claro, ese es el sueño, encontrar libros como esos, pero la regla que tengo usualmente es que tienes más oportunidades de hacer una buena película con un mal libro. Porque si tomas un buen libro, es demasiado largo. *The Marquise of O*, por ejemplo, tiene sesenta páginas, que es la longitud real de una película de hora y media. Si el libro tiene sesenta páginas, puedes hacerlo caber en el formato de una película, de otra manera tienes que empezar a sacrificar, cambiar, y se convierte en un proceso que... no siempre es satisfactorio. Y no recuerdo en mis películas, las películas que han salido de libros... porque dijiste que he adaptado libros...

FICM

Estoy pensando en *La Virgen de los sicarios*.

BARBET SCHROEDER

Oh, sí, eso sí. Pero es diferente cuando estás trabajando con el autor mismo, ahí se convierte en una colaboración para un nuevo proyecto, entonces es algo distinto. Pero fuera de eso... Bukowski no se basó en un libro. La única película que hice basada en un libro fue *Single White Female*, y es muy distinta al original.

FICM

¿Puedes contarnos cómo fue trabajar con Fernando Vallejo y Charles Bukowski para esas películas?

BARBET SCHROEDER

Bueno, con Charles Bukowski fue muy interesante, porque leí toda su obra y me encantó por completo, y también percibí en ella un tipo de diálogo que sería fantástico para cualquier actor, es fantástico un diálogo que está escrito de esa manera. Pero al mismo tiempo, si tomo cualquiera de sus cuentos o sus novelas, me di cuenta de que al llevarlos a la pantalla muy frecuentemente me faltaba el *punchline*, en especial en sus cuentos. El *punchline* es una escena literaria totalmente emocional, y era muy fuerte en cada libro, en los cuentos de Bukowski. Y encontrar un equivalente al *punchline* en el cine... en realidad nunca lo encontré. Así que decidí que era mejor intentar empezar desde el principio con distintas partes de su vida. Él tenía la idea de hablar sobre sus días bebiendo en los bares de Filadelfia, cuando ciertas circunstancias lo condujeron precisamente a esa vida. Todo eso es exacto, su rivalidad con el *barman*... todo eso, así que él eligió esa parte de su vida y la mezcló con el momento en el que conoció a Wanda, el principio de la historia de amor, cuando conoció a una mujer que era tan extrema como él. Era él mismo en Wanda. Así que seguimos esas líneas, y él empezó a escribir las primeras páginas, que eran quizás cinco o diez. Pero era un problema, porque si ponías en pantalla exactamente lo que él había escrito, era mucho más de quince minutos. Así que le dije: "Ok, lo voy a leer y lo voy a actuar para ti", y se dio cuenta de inmediato de cuál era el problema. Él era brillante, lo entendió enseguida, y cuando le enseñé diferentes guiones como modelos para escribir, pudo seguir el formato con mucha facilidad.

Yo editaba mientras filmaba. Editaba el sábado y el domingo, y en la edición... la actriz que estaba en una toma que a mí me gustaba mucho, veía al final del pasillo de pronto, y yo dije: "Necesito saber qué es lo que ella ve, de otra manera no hay otra razón por la que se vea así frente a la cámara". Y él sugirió

la idea. Le dije: "tengo este problema, ¿qué está mirando ella?", y él dijo: "Está mirando a dos tipos que metieron un pollo vivo a la habitación para comérselo". Y yo dije: "Esto es brillante, necesito un escritor así al que yo pueda recurrir cada que tenga un problema, porque es una gran idea". Y eso fue, más allá de la escritura, una gran idea. Fue una experiencia increíble.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse y estudiarse como literatura?

BARBET SCHROEDER

Yo estaba tan desesperado buscando dinero que decidí publicar *Barfly* como un libro. ¿Por qué no? Digo, sabes, si un guion es muy bueno... pero al mismo tiempo está hecho para un medio audiovisual. Es decir... sí, puedes leer una obra de teatro y no ir a verla al teatro, pero en realidad está escrita para el escenario o la pantalla, y es mejor ver el resultado final. A menos, por supuesto, que el resultado final sea malo, y que pudieras hacer una mejor película u obra de teatro a partir de ese texto.

FICM

¿Crees que el cine, como un medio relativamente nuevo, ha heredado mucho de la literatura, la pintura y la fotografía?

BARBET SCHROEDER

Bueno, creo que el cine es un arte dramático... porque esa es la discusión básica. O es parte de las artes dramáticas, o es parte de las artes plásticas. Es las dos, por supuesto. Pero algunos trabajos están más del lado dramático, y otros en el lado plástico, o del lado de la pintura, o de la música, o lo que sea. Así que es muy difícil saber, hay un poco de todos esos elementos, y la dosis es diferente de acuerdo con el artista y el proyecto.

FICM

¿Escribes guiones para los documentales que haces?

Te enseñaré mi trabajo para *The Venerable W*. Fue una preparación de seis meses. Aquí tengo toda la documentación. ¿Ves? Esta es toda la información, y esto es el guion, lo cual significa que tienes que ensamblar todo tipo de elementos e incorporarlos a tu tema, o tiene que salir en la película en algún punto. No escribo ni una línea. Es decir, por supuesto que para obtener el dinero tienes que escribir algunas cosas, pero solo es poner en papel algunas de las ideas que tienes en mente.

Un documental se hace en la edición. Todo el trabajo de escritura se hace en la edición. Es el mismo proceso que cuando tienes un guion y lo re-trabajas, te sientas y pones esto, cortas aquello, pones esto al principio, etcétera. Así que el guion se hace durante la edición, porque es una narración y para mí, como dije antes, una película es arte dramático, y el documental también es arte dramático. Tienes que encontrar dónde están los nudos dramáticos y los momentos en que habrá revelaciones, sorpresas... y todo eso se trabaja en la edición.

FICM

Has hecho varias películas basadas en novelas. ¿Cómo es tu proceso de adaptación?

BÉLA TARR

Mi primer encuentro con la literatura fue *Macbeth*, de Shakespeare. Lo hice en la escuela de cine. Fue mi primera película, y después, después de eso, me hice estudiante de cine, y de alguna manera ignoré a la escuela y me permitieron hacer lo que quería... Mi maestro me dijo: "Tienes que hacer algún tipo de adaptación, de otra manera, tendremos que decirte adiós, porque esto es una escuela". Y yo dije: "Ok, hagamos *Macbeth*, de Shakespeare". Y sabes, cuando lees el texto y entiendes el significado, y por supuesto, tienes tu propia relación con la obra, y después fue muy fácil porque yo solo elegía lo que quería conservar y lo que quería dejar fuera. Y me enfoqué solo en una parte del drama, y después usé el texto como en la vida normal, y de alguna manera los actores hablaban en un lenguaje normal.

Después, cuando leí a László Krasznahorkai, la novela de *Satantango*, decidí que tenía muchas ganas de trabajar con él, porque amé el libro y lo amé a él. Escribió su novela sobre las tierras bajas de Hungría, sobre sus propias experiencias. Y después tuve que entender que no podía usar su libro como algún tipo de guion falso. Debía olvidarme del libro. Debía ir a las tierras bajas de Hungría. Debía vivir mis propias experiencias. Tenía que tener el mismo conocimiento que él tenía. Y pasé dos años ahí, y después fue tan fácil que solo estaba viviendo el libro otra vez, y solo usé la estructura del libro y nada más. De cualquier manera, la literatura y el cine son dos lenguajes diferentes. Es imposible hacer una adaptación directa. Tienes que sumergirte, tienes que tener el

mismo conocimiento. Tienes que entender que él estaba transformando sus experiencias para sí, y yo tuve que hacer lo mismo. Tuve que ver la transformación en mí mismo. Necesito una copa de vino, agua y un cenicero. Eso es todo. No creo que puedas hacer una adaptación directa. Es estúpido.

FICM

¿Usaste los diálogos en los libros que adaptaste?

BÉLA TARR

Nunca usé diálogos escritos. Solo usaba la situación, y si la situación te conduce a decir algo, puedes hacerlo. Pero no está escrito. Y... la situación tiene que ser perfecta. Y de alguna manera es igual cuando no estás trabajando con literatura. Todo el tiempo lo hice con mis propias películas. No, no hay diálogos escritos. Excepto cuando teníamos monólogos largos. Eso pasó, por ejemplo, en *El caballo de Turín* o en *Satantango*. Había un discurso que era serio, escrito, y quería usarlo. Y no quería que eso fuera accidental. Todos los otros diálogos son accidentales.

Debo decirte, escribir el guion... significa que tienes que preparar los papeles para los bancos, las fundaciones o alguna otra maldita institución, por el dinero. Pero nunca lo abrimos. Y no lo usamos en el set. Y yo nunca... Lo olvido de inmediato, porque la realidad es diferente. La situación real es diferente. Y tienes que escuchar a las personas, los actores, los personajes, y tienes que escuchar la situación y después... no quiero que actúen. Quiero que sean. Y eso es lo que les digo todo el tiempo, no actúen, solo sean. Y "sean" en la situación. Y la situación significa desarrollar todo desde ti mismo. Te necesito a ti, solo tu personalidad. No me importas como actor o actriz.

FICM

¿En qué momento de la filmación empiezas a pensar en la música?

BÉLA TARR

La música es uno de los personajes principales de la película. Significa que quiero saberlo desde antes de filmar. El personaje principal. Y esa es la razón por la que hacemos la música antes de filmar. Y cuando vamos al set yo ya conozco la música, y sé qué escena necesita música y cuál no.

FICM

¿Crees que es importante que la audiencia sepa que lo que está viendo es ficción?

BÉLA TARR

Todo es ficción. Cuando estás haciendo un documental, también es ficción. Porque es tu decisión dónde poner tu cámara. Aquí tenemos varias mesas. Y puedes decidir qué mesa quieres filmar. Y es tú decisión. Se convierte en ficción inmediatamente, porque la presencia de la cámara ha cambiado la situación.

FICM

¿Crees que el cine, que es relativamente un medio nuevo, ha heredado mucho de la literatura, la pintura y la fotografía?

BÉLA TARR

El cine es otro lenguaje. Es un lenguaje diferente. La música: un lenguaje diferente. Pintura: lenguaje diferente. Teatro: lenguaje diferente. Literatura: diferente. Necesitas encontrar la manera en que puedas expresarte con la cámara. Es una imagen en movimiento. No es... no quiero decir que sea tanto como, lo que tú dijiste sobre la parte narrativa, porque todo es narración. Si filmas al árbol, también es parte de la narración. Y tú decides, es tu punto de vista: Ok, le pongo atención a él, que se ríe, y después muevo la cámara y muestro esos arbustos, y después puedo subir a la iglesia, puedo escuchar las campanas, y después puedo moverme lentamente hacia abajo y filmarte a ti, por ejemplo. Es un proceso.

FICM

¿Crees que un guion puede leerse y estudiarse como literatura?

BÉLA TARR

No sé qué es un guion. Es un inútil pedazo de mierda. Estoy realmente en contra del guion. Bloquea tu fantasía, y te da una seguridad falsa, y lo que tienes que hacer es escuchar a la situación real, la gente real, las relaciones reales entre las personas. Y si tienes un guion, quieres realizar el guion. Quieres completar el guion. Es una porquería falsa. Olvídalo. Tienes que ver la vida. Tienes que aprender la vida y después viene, digamos, la realización cinematográfica. Pero primero la vida. No sé lo que significa el guion, de verdad.

ENTREVISTA:

FERNANDO VALLEJO

FICM

¿Por qué asumiste la responsabilidad de escribir el guion de *La Virgen de los sicarios*, y qué aspectos de la novela querías que ambos textos tuvieran en común? ¿Querías capturar en el guion todos los elementos formales de la novela como los temas, la caracterización de los personajes, el estilo, el tono o la trama?

FERNANDO VALLEJO

Una novela y una película que traten de un mismo tema forzosamente tendrán que diferir en mucho pues la literatura no es el cine. Por ejemplo, la novela y la película podrán tener diálogos, pero una de ellas, particularmente la novela, puede no tenerlos, como es el caso de *La Virgen de los sicarios*, en que solo habla el narrador y nadie más, y menos los sicarios, que son bastante limitados de lenguaje, como no sea el de las balas. Así que en el guion que le escribí a Barbet tuve que ponerlos a hablar. Los hice poco verbosos, no como Obama que después de muerto quiere seguir hablando.

Otra cosa: en mi libro hay muchos muertos. Barbet me dijo que un muerto en el cine pesaba más que en la literatura, de lo cual discrepo porque si hay algo que no valga ahora en el mundo es la vida, la del hombre y la de los animales. Entonces le contesté: “A mí me da lo mismo, Barbet, cinco muertos que diez, y lo mismo diez que veinte o veinticinco. Por muertos no vamos a discutir, gente en este mundo es lo que sobra”. Y le dejé los que él quiso y santo remedio, la película quedó muy bien. Además en la película de Barbet los van matando y ni siquiera vemos dónde les dio la bala porque Barbet no es como Tarantino el sanguinario. Barbet es muy discreto para matar. Muy realista, y tiene toda la razón: a uno lo matan en la calle y la gente a lo sumo nos ve caer y después tapan el bulto con una sábana, con un costal, con una bolsa de basura que desocupan, con lo que sea. Y el que pasa ni se da cuenta, y si se da, le

importa poco, se sobresalta un poquito y después se olvida. Al que cayó después lo entierran o lo mandan para el frigorífico de la morgue a ver quien lo reclama. Salvo que lo dejen para los zopilotes. De los que hay algunos en *La Virgen de los sicarios*, libro y película. Pero en Colombia se llaman “gallinazos”: avecitas negras, de vuelo espléndido, hermosas, las amo. Como yo amo a los animales... A mí lo que ya no me gusta es el cine. Antes sí, ya no, le cogí tierra. Como a Dios y como a Cristo. Y a su santa Iglesia. Yo soy muy débil de convicciones. Hoy me entran y mañana me salen.

FICM

¿Crees que es más difícil para el espectador ver muertos en una película que leer sobre muertos en una novela? ¿Crees que el cine contribuye más que la literatura a la normalización de la violencia? Y, de ser así, ¿crees que lo haga de una manera irresponsable?

FERNANDO VALLEJO

Justamente es lo que te acabo de contestar, me adivinaste el pensamiento. Como te estoy contestando por e-mail... Eres brujo. La realidad alimenta al cine, y el cine alimenta a la realidad. En el cine matan y en la realidad también, y mientras más maten en una y otra pasarán a matar más. Es una defensa de la especie, que ha crecido mucho. Y la irresponsabilidad no es de quien tú crees. La irresponsabilidad es de las mamás, que están desafortunadas reproduciéndose azuzadas por el papa. No sé por qué este señor de bata blanca tiene que estar metiendo el cucharón en esta sopa, si él no cocina. Él es soltero, él no se reproduce, él es horro: una vaquita horra, sin terneros.

FICM

¿De qué manera influye en el espectador/lector ver una película o leer una novela parcialmente de ficción pero que a la vez refleja tantas cosas de la realidad?

FERNANDO VALLEJO

Otra vez me adivinaste el pensamiento, porque ya te lo contesté en la pregunta anterior. Tú vas siempre un paso más adelante que yo. Te felicito.

FICM

Las novelas en primera persona tienen un narrador que cuenta una historia con una subjetividad parecida a la de los lectores, y en el cine generalmente los hechos nos son presentados sin que sea necesario poner en duda su objetividad. ¿Eso influyó en el proceso de escritura del guion? ¿Qué tan imprescindible es para la historia de *La Virgen de los sicarios* que las experiencias se relaten mediante la voz de aquél que las vivió?

FERNANDO VALLEJO

Yo no las viví, ilas padecí! A mí por poco me matan. En Colombia no vivimos la realidad, la padecemos. Por eso somos tan felices, porque no tenemos que hacer ningún esfuerzo, nos dejamos llevar. Una forma de economizar calorías en un país tan pobre. “El hombre propone y Dios dispone”, decía mi mamá. Ahora yo te acomodo su frase: “La realidad propone y uno se adapta”. ¿Sí ves? Yo a Dios no lo necesito para nada. Nada me ha dado, nunca me ha hablado, de nada sirve, me sobra.

FICM

Al escribir el guion de la película dirigida por Barbet Schroeder, ¿pensaste en alguna manera de compensar el hecho de que el espectador no pudiera acceder a los pensamientos del protagonista como en la novela?

FERNANDO VALLEJO

Ni en la película de Barbet, ni en ninguna otra, el espectador accede a los pensamientos de los personajes: les están vedados. Como en la vida, que la vivimos encerrados en nosotros mismos y no sabemos qué piensa el prójimo. Medio lo adivinamos. “Sospecho que fulanita me está diciendo la verdad”, nos decimos. O que nos está mintiendo.

FICM

¿Qué recursos ofrece la literatura para contar una historia y cuáles ofrece el cine? ¿Cuál consideras que es la diferencia más relevante entre la posible reacción de la audiencia al ver la película y la de los lectores al terminar la novela de *La Virgen de los sicarios*?

FERNANDO VALLEJO

Eso de contar historias es el más grande lugar común del cine. En una película pornográfica, por ejemplo, ¿para qué queremos que nos cuenten una historia? Si yo volviera a hacer cine, filmaría películas para hacer sentir y que se angustiaran mucho los espectadores sin entender un carajo. Como me pasa a mí en la vida: vivo aterrado y no entiendo nada.

FICM

¿En qué resulta para el lector o espectador de *La Virgen de los sicarios* la fusión del amor, la muerte, la religión, la esperanza, el odio y la violencia?

FERNANDO VALLEJO

El amor es la semilla de la muerte; la religión, un engaño; la esperanza, una quimera; el odio, una verdad profunda del hombre; y la violencia, la que se da en los mataderos pero de la que nadie quiere saber por lo infame que es el ser humano y lo hipócrita.

Guillermo del Toro

Master Class FICM 2017

(Fragmentos)

NICK JAMES

Así que quisiera comenzar con *The Shape of Water*, pero pensando acerca de ella más bien desde una perspectiva cinematográfica. Antes hablamos acerca de las películas que tuvieron influencia en ella. Quizás ese sea un buen punto para comenzar, que nos cuentes acerca de las películas específicas que te apasionan... y luego sobre aquellas que te influyeron de forma más directa.

291

GUILLERMO DEL TORO

Bueno, la realidad es que la única originalidad que puede existir en el arte es la síntesis. Todo lo que se tiene que decir de alguna u otra forma ya se ha dicho, pero lo que le da a un artista su propia voz es la síntesis de esos elementos en algo diferente, entonces crea un timbre, como la voz, y se puede volver distintivo. Lo que pregunta Nick es las influencias, lo cual es una respuesta peligrosa, porque la influencia solo se puede utilizar una vez que ha sido procesada a través de tu propia vivencia. Cualquier cultura sin procesar por nuestra vivencia es conocimiento inútil. Es enciclopedia, es una erudición muy seca, muy muerta. Entonces todo lo que yo dije ayer en un momento dado, dije, "tengo 46 años sin hacer la tarea". Y nunca hago la tarea. No veo películas por obligación, tengo un conocimiento de cine muy completo en unas áreas, y completamente, voluntariamente incompleto en otras. Entonces lo que es curioso es que lo bonito de esto es que las influencias que afectan a estas películas son influencias completamente diferentes a las que ustedes creerían que la afectan. Es decir, no vi ni una película de monstruos. ¿Por qué? Porque ya están en mi ADN, son completamente parte de mí persona. En cambio, sí vi melodramas; ciertamente como mexicano tengo a Ismael Rodríguez clavado, tengo todos los melodramas de Pedro Infante en la sangre, para mí era... dos de mis películas favoritas cuando era chico eran *No desearas a la mujer de tu hijo* y *La oveja negra*, porque era... todo lo que yo sentía como niño sin que mi papá me quitara el caballo. Pero es muy inherente en mí el melodrama. Pero vi *Escrito en el viento*, de Douglas Sirk, *The Harder They Come*, de Vincente Minnelli, vi a William Wyler, que es un maestro de la puesta en cámara sencilla y beneficia al actor, y vi mucho cine silente,

mucho cine de estrellas silenciosas. ¿Cuánta gente vio aquí la película? Ah, muy pocas, muy bien. La actriz principal no tiene diálogo, es muda, entonces para el personaje, cuando íbamos a hacer la película, yo le di a Sally Hawkins un *kit* de blurays y DVDs que eran: Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, y muy muy importante, Stan Laurel, porque Stan Laurel de Laurel & Hardy, el gordo y el flaco, Stan Laurel tiene un estado de gracia casi divino. Entonces son las películas que procesé antes de ver la película, entre muchas otras. De repente vi mucho melodrama bíblico, sub-cine bíblico, vi muchas películas que estuvieran en el cine, la película que fue muy importante para ésta en el diálogo fue una película que se llama *Vendedores, Salesman*, de Myles, que es un documental que documenta a unos vendedores de biblias a mediados, finales de los sesenta, que van de puerta en puerta vendiendo biblias por toda América. Porque me interesaba mucho que el diálogo sonara exactamente como sonaba en aquella época. Para uno, que yo hablo inglés desde chiquito, porque veía películas en inglés subtituladas el domingo, con un diccionario a un lado, y me enseñé yo solito a leer las películas que compraba en las farmacias y en una tienda que se llamaba Maxi, allá en Guadalajara, y agarraba la revista y la traducía yo con el diccionario. Pero de eso a poder desarrollar un oído para el diálogo, lo digo sin ninguna vergüenza, esta es la primer película en la que me siento orgulloso del diálogo, porque en las otras siempre hay cosas raras que demuestran que no hablas... que es tu segundo idioma. Y en esta me decidí a escribir los diálogos y que quedara como si fuera mi primer idioma. Y para eso usé esa película.

NICK JAMES

Muy interesante, creo que es muy común querer lograr que el tono sea correcto, que la forma en que habla la gente sea correcta en una película. Pero, también, la forma en que hablas acerca de tus influencias, que muchas de ellas provienen de una variedad muy grande de películas muy distintas, eso me interesa porque eso se refleja en la forma en que tus ideas parecen “desangrarse” entre sí, en todas tus películas, en la forma en la que los temas que te interesan parecen aparecer y encajar en todas tus películas. Es casi

como si nunca hubieras abandonado ni una sola idea, sino que las retomas y las usas en otras partes. Entonces, cuando armas una película como *The Shape of Water*, lo interesante es lo que dejas fuera, más que lo que incluyes.

GUILLERMO DEL TORO

¿Cuánta gente aquí hace o quiere hacer cine, dirección? Perfecto. Muy bien. Lo importante en el oficio, lo que se depura con el tiempo es lo que se deja fuera, no lo que se incluye. Porque bueno, en mi caso, toda mi persona es voraz. Yo vivo la vida con mucha voracidad, ya sean tacos sudados o ideas para película, me lo quiero chingar todo. Si hay gente afuera, quiero dar una segunda clase. Si hay gente que quiere un autógrafo, quiero darle el autógrafo hasta la última persona. Porque creo que es la manera en que aprendí a vivir. Entonces al principio de cada proyecto no es una posición, ni falsa modestia, ni una cosa estudiada, lo digo de verdad, siempre me acerco a la película como si fuera la última película, o la única que voy a hacer. Desde *Cronos*, que estaba seguro que iba a ser la única, hasta ahorita, que estoy seguro que va a ser la última cuando ya la termine y la vean, me acerco con esa voracidad. Pero lo que aprendes a... imagínate que tienes arcilla y que estás haciendo alfarería, aprendes que en el momento de moldear, el gesto de moldear de un director de cine ya empieza a aprender que lo que se cae, se cayó. Y la película dicta su forma, aprendes a escucharla más que a tu terquedad. Porque entre la voz de la película y tu terquedad al principio suenan idénticas. Entre más practicas, más aprendes a oír a la película. Y lo que rige para mí completamente lo visual, lo rítmico, es el tema de la película. Qué me cuenta sobre los personajes, sobre de qué es la película, no es el mensaje. No creo que haya una película con mensaje. El tema permite que la película respire. El mensaje no. El mensaje la asfixia. Entonces lo que es curioso de esta película es que fue una reformulación, a los cincuenta y tantos años decir “quiero hacer algo diferente”. Felipe Cazals me vio antier en la cena y me dijo una cosa en la que creo. Me dice: “Llevabas nueve películas inhalando, y acabas de exhalar. La primera vez que sueltas el cuerpo”. Y creo que tiene la razón. Hay algo diferente en la película

que si tú me preguntas si podría haber hecho esta película hace cuatro años, cinco años, aun cuando empecé a escribirla hace seis años, no hubiera podido. Es decir, uno es la suma... lo que para ustedes es filmografía, si ustedes son directores de cine, tanta gente que levantó la mano, sus películas son biografía. Se van a acordar de lo que no hicieron ese año, no de lo que hicieron con la película, se van a acordar que no fueron al bautizo de un primo, no se fueron de peda, no salieron con nadie, se pelearon con el novio o la novia, da igual. La voracidad del cine es tan grande a nivel íntimo, a un nivel tan íntimo, que te roba la vida, y es un sustituto muy pobre si no aprendes de esas películas lo bueno y lo malo. Yo he hecho diez películas y no las diez me gustan. Pero sí, de todas he aprendido un poquito.

NICK JAMES

Una de las cosas que me llaman la atención acerca de *The Shape of Water* es, más que nada, que de alguna forma logra capturar esa magia que veíamos y esperábamos en las películas clásicas de Hollywood. Y, sin embargo, al mismo tiempo, se siente como una obra muy contemporánea. Me interesaría saber si esta idea cruzó por tu mente mientras la hacías, si estabas intentando lograr ese tipo de magia y, de ser así, ¿cómo es que lo hiciste?

GUILLERMO DEL TORO

Bueno, la idea de amar al cine, vamos a decir, si ustedes aman al cine y de veras quieren hacer cine y todo este rollo, el deber primordial es saber la historia de ese medio, y conocer el idioma de ese medio, porque si se interesan en las películas de los últimos veinte años, hay un vacío en el lenguaje enorme. Se tienen que interesar desde el inicio del cine hasta ahorita, para que su lenguaje sea un lenguaje que ustedes dominen, no que sustituyan una palabra que no entienden, no comprenden, por otra que medio le queda. La imagen es adjetivo y es verbo. El verbo es la acción y lo que sucede, el adjetivo es cómo la califican ustedes con su lente, su diseño de producción, su vestuario, su actuación, y la cosa muy delicada, que no les quiero ni decir cuándo la aprendí porque me da vergüenza, que es el ritmo y el flujo de la película,

que es lo más difícil, o se tiene o no se tiene, o lo entrenas... mi idea es amar el cine y conocer el cine que quieres amar, te da ganas de hacer una película que no tenga un género definido, a mí me dicen "usted hace cine fantástico" yo les digo "yo no sé lo que hago, pero es lo que hago". Es como hablar con un pinche árbol de aguacate y preguntarle "oiga, ¿por qué decidió dar aguacates?" No, pues sepa la chingada, así nació. Me sembraron, salí y aventé aguacate para todos lados. Entonces es muy... tiene que venir de su experiencia. Igual lo que ustedes son y el amor que le tienen a los géneros los va definiendo... lo difícil de esta película, muy difícil, es que la decisión estética de vestuario, de producción, que funciona para el musical, tiene que funcionar para el melodrama, para la comedia y para el thriller. Tonalmente. La decisión de actuación, de tono de los actores, tiene que ser un poco más arriba de lo real pero emocionalmente verosímil, tiene que funcionar a través de la comedia, el thriller, el musical. El lenguaje de la cámara, que es muy móvil, como un musical, tiene que poderse graduar cuando hacemos la escena del robo. Tiene que funcionar también. Tiene que funcionar para la comedia, para el melodrama, para que la película no se sienta como una serie de cuadritos pegados, sino que haya un flujo. Y eso es muy, muy difícil, porque son decisiones que no puedes cambiar de una secuencia a otra. Mi recomendación para ustedes también, me salgo un momento de la pregunta, es que vean su biografía, vean quiénes son, y le apuesten a acercarse a lo que más les de miedo hablar de su persona. No lo que tengan más confianza. Que hablen de cosas que les duelan, que les den vergüenza, que les de apuro, lo que sea, porque esa es su voz. De las cosas que ustedes pueden ver como defectos, son sus virtudes. La virtud es un defecto potenciado. Si ustedes ven la primera película de Kubrick, la primera primera, la que escondió, con Paul Mazursky, *Love and Fear*, la película es tiesa, rara, acartonada, episódica. Todo eso va a ser lo que va a darle a Kubrick su estilo después. Entonces fíjense muy bien, porque la juventud disfraza las virtudes de defecto y luego no sabe uno verlo. Y la gente que les dice "no, qué es eso que quieres hacer", tienen que empezar a verlo así. Y es lo mismo para encontrar su lenguaje, imagínense esto, imaginen que quieren ser escritores

y lo que han leído son las novelas de los últimos veinte años. Imagínense qué pérdida si no pudieran acceder a Juan Rulfo, a Horacio Quiroga, a Mark Twain, a Oscar Wilde, a Truman Capote, yo qué sé. Es lo mismo con el cine, entonces los invito nuevamente, clávense muy muy pinche clavados en el cine desde el principio hasta ahorita. Perdón. Me salí un poquito de la pregunta.

NICK JAMES

Tenía una pregunta acerca de algo del *casting* en esta película. Michael Shannon siempre interpreta a psicópatas, ¿verdad? Y tú conseguiste que fuera el mayor psicópata de todos, lograste que fuera un psicópata a once de volumen. ¿Eso es lo que querías? ¿Eso querías de él?

GUILLERMO DEL TORO

Bueno, la idea... a mí Shannon me gusta muchísimo en *Mud*, en *Shutgun Stories*, en *Take Shelter*, en todas las películas en las que él logra dar vulnerabilidad debajo de la amenaza. Y lo que quería aquí era... para mí, yo diseño los villanos al revés. Lo hago en *El laberinto*, lo hago en *El espinazo*, lo hago aquí; qué quiere decir esto, lo hago en *Trollhunters*, la serie de niños, quiero decir, empieza el villano en lo más alto y conforme avanza la película le permito vulnerabilidad. El villano en *El espinazo del diablo*, Jacinto, tiene un momento vulnerable con sus fotografías hacia el final de la película, en que te das cuenta que es un niño solo. El capitán en *El laberinto del fauno*, poco a poco te vas dando cuenta que él vive bajo la sombra de su padre. Y en el caso de Michael Shannon, hay, conforme avanza la película, hay un momento con el general que te das cuenta por qué él está oprimido, y todo lo que él creía se está desmoronando. Entonces me interesaba mucho de Shannon la posibilidad de dar todo el miedo necesario, y luego permitirle la vulnerabilidad. ¿Por qué? Porque la mejor manera de ser buena gente es poner un cadáver a la entrada de tu oficina. Porque entonces la gente está adentro y dice “ay güey, este cabrón mató a alguien”, y ya se sientan y ya tienes una junta muy amable. ¿Por qué? Porque eso es lo que pasa en la película, es como una

negociación de rehenes. Sacas un rehén, le disparas, y ya te van a contestar la negociación con la policía. El público es, ay cabrón, pagó niñera, estacionó el coche, caminó diez minutos, a ver qué chingadera nos pone, entonces si pones un villano, por ejemplo, el capitán en *El laberinto del fauno*, cuando destroza la nariz del tipo con la botella, el resto de la película estás tú consciente de que en cualquier momento puede hacer eso. Porque va de la tranquilidad a la violencia. Si yo quito esa escena, lo que tienes es un tipo de mal humor cuarenta minutos. Entonces con Shannon ese peligro latente es vital para que la película se sostenga. Pero también su vulnerabilidad.

NICK JAMES

Y, para desarrollar eso un poco, desde tu infancia... Sé que comenzaste haciendo películas en Súper 8 desde que eras muy joven. Pero ¿cuáles son las que aún significan algo para ti, a las que regresas, de entre esas películas de tus primeros tiempos?

GUILLERMO DEL TORO

Bueno, te digo, para mí lo que me pasó visualmente de niño, que fue un accidente, fue que yo estaba descubriendo los comics al mismo tiempo que descubrí una enciclopedia del arte en la biblioteca de mi jefe. Y la leí completa muchas veces, la leí completa al mismo tiempo que leía comics de John Romita, Stan Lee, Jack Kirby, *Tradiciones y leyendas de la colonia*, *La familia Burrón*, entonces para mí de verdad tenía el mismo peso Degas, Manet, Monet, Delvaux, los simbolistas, los prerrafaelitas, los fauvistas, los cubistas, daba igual, o Jack Kirby o Ignacio Palencia haciendo las portadas de *Tradiciones y leyendas*. Sabía quién hacía la portada, pero también sabía que Chirico existía, que Duchamp existía, muy chiquito, y tenía el mismo peso. Lo mismo me pasa con el cine. Es decir, hay cineastas alabadísimos que nunca me han entrado ni intravenosamente, y he visto una película o dos y no quiero ver más, porque te digo, no quiero hacer la tarea, me lleva la chingada, si no me agarró, no me agarró. Y hay cineastas menores que me encantan. A veces, por ejemplo, hay películas que no son buenas, pero tienen una secuencia hermosísima. Y la película termina

entrando en el alma. O esa secuencia... aprendes de esa secuencia. Y como toda mi generación, y gracias a Alejandro Pelayo, que está aquí, un héroe del cine nacional, el cine mexicano ha tenido un papel preponderante en la manera en que articulo lo que soy. No solo en el melodrama, yo te digo, el amor por el “mostro”, porque es “mostro” sin “n” y sin “u”, el amor por “el mostro”, es del cine mexicano. Yo cuando era chiquito, lo bonito de las películas de género mexicanas, yo no sé si porque el “mostro” costaba más que todo lo demás, pero lo sacaban todo el tiempo. Y eran las que más me gustaban porque el pinche “mostro” estaba ahí todo el tiempo. En las americanas se escondía y salía de la luz y de la sombra y yo decía “ay cabrón, prendan la luz”. Eso viene ahí, cuando vean *La forma del agua*, la comunión entre lo cotidiano y lo fantástico, de manera completamente natural y no perversa, es mexicanidad. Vivimos en un país y en una cultura que lo sublime y lo terrible sucede en un segundo y al segundo siguiente, pero Alejandro lo que hizo para mi generación, que es fenomenal, es, Alejandro articuló la importancia de los cineastas clásicos del cine mexicano de una manera lucidísima a través de una serie que se llamaba “Los que hicieron nuestro cine”, que es una obra maestra, y al día de hoy, para mí, el documento histórico más importante de esa generación. Hasta las de Capulina me gustaban. Yo lloraba con *El mundo de los aviones*.

NICK JAMES

Me interesa lo que decías, porque, al igual que tú, yo también leí muchos cómics de Marvel y DC, cuando era niño. Y tengo una actitud, que quizás sea un poco esnob, en relación con las películas que han aparecido desde entonces, porque no me llegan de la misma forma en que sí lo hacía Jack Kirby, o Steve Dicko y todas esas personas, así que, me pregunto, ¿cuál es tu opinión acerca de eso?

GUILLERMO DEL TORO

Bueno, para mí, hay una evolución de esa cultura que es interesante, yo leo mayormente comics underground, o sea, yo no leo comic... no he leído un comic de superhéroe en muchos años, salvo si es un superhéroe monstruoso, o sea *Swamp Thing*, *Demon*,

Dead Man, o sea tiene que ser un pinche superhéroe muerto, podrido, sobrenatural, a mí güeyes con capas me valen madres, de verdad no me da por ahí, no es lo que me pone cachondo. A mí las películas en que yo he estado involucrado son superhéroes oscuros, que tienen muchísimo de película de “mostro”. Entonces cuando empecé yo, cuando yo vi *Blade 1*, que para mí *Blade 1* es una película muy importante en la evolución del cine de superhéroes, lo que me gustó muchísimo es que tenía una sensibilidad completamente contemporánea, lo que decías de *La forma del agua* que me gustó mucho es, la forma es muy clásica porque la historia y cómo se combinan los elementos es muy nuevo. La reformulación de *La bella y la bestia*, la reformulación de la película “B” de los cincuentas, requiere una forma clásica, porque algo novedoso contado siempre novedoso, o sea tienes que tener contraste, en el arte, la fotografía, el contraste es la clave de la forma, los superhéroes cuando nosotros empezamos, nadie estaba haciendo películas de superhéroes. Era un poco una actitud... no diría que contestataria, pero medio contreras. Era intentar algo que dijera “existe en el comic un acervo interesante”. Si tú me preguntas cuál es mi película favorita de comic, te diría *Ghost World*, de Dan Clowes. O te podría contestar con otras que no se sabe que vengan del comic. Pero fuera de ahí para mí, por ejemplo, Sam Raimi, con el primero y el segundo de *Spiderman*, me parece glorioso. El segundo *Batman* de Tim Burton me encanta. Es el más enfermo y glorioso. Y hay películas que yo creo que están cumpliendo muy hermosamente esa función, pero nosotros ya no tenemos la edad. A mí hay muchas que me gustan, pero no me van a gustar como cuando era chico. Y creo que eso está bien. Si yo hago películas también lo que me gusta mucho es pensar que *Titanes del Pacífico* la va a ver alguien de diez años y me lo voy a encontrar en cinco años viendo otra película mía más adulta. Y nos vamos a saludar y va a estar a toda madre. Porque uno no hace cine nomás para sus contemporáneos. Lo haces también para los chavos, y a los chavos de ocho, diez años, esas películas los van a prender muy cabrón. No sé cómo se diga en inglés, pero los van a prender muy cabrón. En el cine, como en la comida, tiene que haber de todo. Un día tomas caviar, al otro día una pinche concha con leche. Yo creo que cae muy bien en la variedad.

NICK JAMES

Y es importante que trates un tema como el de los superhéroes de la misma forma en que tratas un tema que supuestamente es más serio.

GUILLERMO DEL TORO

Sí, cuando yo agarré, por ejemplo, *Hellboy* o *Blade*, cuando agarré *Blade 2* y fui a verme con Wesley, le dije “yo no entiendo a *Blade*”. Porque yo no mataría ni un pinche vampiro. Yo los dejaría vivir y a la chingada los humanos. Entonces le digo, yo me voy a encargar de los vampiros, y mi héroe en la película va a ser el malo. Le dije: “Tú te encargas de *Blade* y yo te fotografío muy chido y todo el rollo, pero tú te encargas de *Blade*. Porque yo no te voy a poder decir qué hagas”. Wesley era súper *cool*. Y le dije: “Fuera de ahí, me voy a encargar de que la tragedia del malo sea como un poco Frankenstein.” Cuando hice *Hellboy*, traté de hacer una biografía sentimental, y hay cosas en la película... nace el nueve de octubre, es el día que nazco yo, para desgracia de todos los tapatíos, y lo bonito de eso es que hay muchos detalles en la película que son muy personales para mí. Ahora, todas mis películas son muy personales para mí, o sea, *Titanes del Pacífico* la hice porque quería contar la historia de Mako Mori, quería contar la historia de una niña chiquita que vive... que tuvo miedo y vive en el cuerpo de una mujer que vive en el cuerpo de un robot gigante, y el miedo que se tiene que solucionar es el de la niña chiquita a mitad de una batalla gigante, confiando en el cuate de un lado que no confía en nadie. Por eso la quise hacer. Esa fue la idea que tuve que me pareció importante de contar, entonces nunca he hecho una película, hasta ahorita, que no me importe muchísimo personalmente. Incluido *Mimic*, con todo lo bien o mal que fue la experiencia.

NICK JAMES

Mencionaste la palabra mágica “Frankenstein” y sé que la historia de Frankenstein es muy significativa para ti. Y leí en alguna parte que hay una versión de esta historia, que aún no se ha hecho y te gustaría hacer.

GUILLERMO DEL TORO

Sí, cuando yo... dos Frankensteins me han influido. Uno cuando vi la película de James Whale, que me pareció, y lo digo mucho, como San Pablo en el camino de Damasco, vi una figura hermosísima de dolor, de vitalidad, de existencialismo, vi un mesías que se iba a sacrificar por mí cuando entra Boris Karloff por el umbral de la puerta, y por eso vivo con él. Vivo rodeado de Frankensteins de tamaño natural en mi casa. Es rarísimo, el güey que ponía el teléfono no quería entrar. Me cae, dijo “yo no entro a esta pinche casa”. Pero es porque realmente para mí es una iglesia, y es un santoral y si existen el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, Frankenstein es el padre, para mí, de todos los monstruos. La criatura de Frankenstein. La segunda vez que me golpeó durísimo es cuando me compré en el centro de Guadalajara un librito polvosísimo de Bruguera, Editorial Bruguera, era libro de bolsillo, de la novela de Mary Shelley. Y la leí y me parecía que me estaba hablando a mí directamente. De todo lo que la gente encuentra en *El paraíso perdido*, de Milton, lo encontré yo en la novela de Shelley. Las preguntas primordiales del ser humano: ¿qué hago aquí?, ¿por qué? Yo no pedí vivir, no entiendo el mundo. Me queda grande, me queda chico, qué es la moral, qué me hace humano, una necesidad de compañía, blablablá, y la hermosura de esa novela es que nadie la ha hecho en cine. No hay una... lo curiosísimo del mito es que hay una versión que no tiene nada que ver con la novela de Shelley, que se le aproxima más que ninguna otra, que es la versión escrita por Christopher Isherwood, de *Los papeles de Berlín* y todo esto, que se llama, se hizo como una telepelícula en dos partes, se llama *Frankenstein: la verdadera historia*. Y mezcla elementos góticos, E.T.A. Hoffman, un montón de cosas de manera lúdica, erudita, fluida, y captura en el personaje de la criatura, la novela de Shelley, sin parecerse, y es una pequeña joya que poca gente conoce. Para mí hay dos mitos primordiales, que son la misma historia de diferente manera, que son Frankenstein y Pinocho. Porque es exactamente la criatura que no entiende el mundo, lanzada al mundo por un padre que no le importa, y encuentra su educación moral a través de la aventura.

Masterclass de “Ficción” con Stephen Frears, Barbet Schroeder, Laurent Cantet y Wash Westonmreland. FICM 2015. Fragmentos

NICK RODDICK

Esencialmente, el cine se ha compartimentado en los últimos treinta o cuarenta años... hay una necesidad de definir si esto es un documental, un docudrama, si es solo ficción, si es ficción basada en la realidad, y si está basada en la realidad, qué tan veraz es... creo que me gustaría empezar con Barbet, que ha cruzado esa línea entre ficción y documental con más frecuencia que la mayoría de nosotros. Cuando abordas un tema, ¿lo abordas de manera diferente si es un documental o una ficción?

BARBET SCHROEDER

Es muy simple. Si estoy haciendo un documental, buscaré todas las maneras que existan de explotar las posibilidades dramáticas del proceso de contar la historia. Ahora, recientemente, empecé con *Terror's Advocate* a usar música de película en un documental... y hacerlo de manera dramática. Cuando se revela, por ejemplo, que Vergès estuvo durante los siete años que desapareció con el palestino, con uno de los más sanguinarios, inteligentes y carismáticos Palestinos, Wadi Haddad, alguien dice algo en un punto, y para resaltarlo, puse un tema musical que ya se había usado en la película. Ese uso de la música le pertenece totalmente al cine de ficción. Y, por el contrario, cuando hago una película de ficción, tengo que creer completamente que lo que hay enfrente de la cámara es real, a tal grado que es absolutamente ridículo; no puedo hacer una película de época porque costaría demasiado, porque me daría tanto miedo que no fuera exacta, que costaría dos veces más que si lo hubiera hecho cualquier otro director... así que solo digo, “no películas de época”. No ciencia ficción y no películas de época. Nunca lo he hecho y nunca lo haré, porque el otro tipo de película en el que yo puedo convencerme de que lo que tengo frente a mí es verdad, es el documental. Y siempre he pensado que todas las buenas películas son de alguna manera u otra, grandes documentales. Puede pasar lo peor, y si no es un documental, siempre será un documental de la actuación de los actores. Dejará un testimonio para el futuro, un documental que documenta la actuación de los actores.

NICK RODDICK

Laurent, cuando filmaste la película con la que ganaste la Palma de Oro, filmaste alumnos reales de escuelas reales. Trabajaste con ellos por un largo tiempo. ¿Cómo diste el paso de que ellos improvisaran, jugaran, fueran ellos mismos como suelen hacerlo, a que se convirtieran en los personajes que escribiste? Porque creo que seguiste un guion escrito.

LAURENT CANTET

Lo hice, incluso aunque ellos no lo hubieran leído antes. Nos tomó un año escolar entero, nos reuníamos cada semana tres o cuatro horas e improvisábamos algunas escenas que yo tenía en mente. Y yo lo filmaba con una cámara pequeña. Algunas veces cambiaba los diálogos en mi guion, aunque ellos nunca lo hubieran leído. Y durante la filmación... no sé exactamente cómo pasó, la verdad, excepto que todos recordábamos el año que habíamos trabajado juntos, y yo podía decirle a alguno de ellos “¿recuerdas cuando dijiste esto? ¿puedes decirlo otra vez?” Y ellos estaban tan involucrados en todo el proceso, que se convirtieron en los personajes. No eran ellos mismos. Eran los personajes de la película.

NICK RODDICK

Pero tenías un arco de la historia que tenía un principio, un medio y un final. ¿Eso lo preparaste por adelantado? ¿Tuviste que asegurarte de que la improvisación de los alumnos, que no eran actores, los llevara por ese camino?

LAURENT CANTET

Después de un año de trabajar juntos, no sé qué les dije o qué entendieron por sí mismos. Es una especie de misterio para mí. También había algo importante en la preparación de cada escena. El maestro, que había sido un maestro de verdad en la vida real, también escribió el libro en el que el guion se basó. Él estaba tan acostumbrado a estar al frente de una clase, que podía guiarlos hacia donde nosotros queríamos que se dirigieran.

NICK RODDICK

Así que, en efecto, preparaste algo con tus actores, utilizaste lo que ellos habían hecho, y lo manipulaste para que siguiera la historia. Lamento usar esa palabra, pero es esencialmente de lo que estamos hablando aquí, la manera en que reformulaste la realidad...

LAURENT CANTET

Exactamente.

NICK RODDICK

Lo que hiciste fue, en algunos aspectos, un documental en retrospectiva, porque el libro en el que se basa la película trata exactamente de lo que sucede en ella. Los actores se actúan a ellos mismos en la película. Así que no pudiste haberlo formulado como un documental, pero bien pudo haber sido un documental.

LAURENT CANTET

Ese fue incluso una especie de malentendido cuando la película se estrenó. Mucha gente creía que era un documental, o que yo quería que ellos creyeran que era un documental. Los maestros, por ejemplo, estaban muy sorprendidos por lo que la película mostraba, porque pensaban que era solo una parte de lo que sucede en la escuela. Y sí, es solo una parte. Lo único que me interesaba en esta película era la interacción entre los chicos. No era solo la manera en que aprendían francés. Así que elegimos momentos específicos del año escolar. Y como la gente creía que la película era un documental, pensaron que yo les estaba dando una especie de panorama general de la escuela, y no era el caso.

NICK RODDICK

Wash, probablemente eres más conocido por *Still Alice*, una película maravillosa con la extraordinaria actuación de Julianne Moore, pero también has hecho varios documentales. Cuando llegas a ese momento al que llegan todos los cineastas, “¿qué hacemos ahora?”, siempre hay probablemente cinco o seis

proyectos flotando alrededor. ¿Qué es lo que te hace decidirte por uno y decir “hagamos esto una ficción” o “hagamos esto un documental”?

WASH WESTMORELAND

Creo que una de las mejores cosas de ser cineasta es tener la capacidad de ver el mundo y seguir tus intereses. Y cuando pienso en las películas en las que he estado involucrado, veo que cada una me ha llevado a un mundo diferente. Cuando hice *Quinceañera*, yo salía mucho, aprendía mucho sobre la comunidad latina en Los Ángeles. Cuando hice *Still Alice* pasé mucho tiempo con gente que tenía Alzheimer. Y cada año que tomó hacer la película estuvo marcado por esa experiencia especial. Así que cuando piensas en el siguiente proyecto que quieres hacer, supongo que hay varias ideas que compiten y te vas por la que sientes un interés más fuerte, por las circunstancias a las que te dirigen... suceden cosas fuera de tu control que te guían hacia cierta dirección. Y después, cuando abor das ese tema queda muy claro, tu instinto te dice que debería ser un documental o una película de ficción basada en las circunstancias de ese tema. Con el documental, obviamente, tendría que ser una historia que se está desarrollando o puede desarrollarse en ese momento. Para una película de ficción, tienes que meterte a tu propia mente. Supongo que el documental es más ver hacia afuera, hacia el mundo, y quizás la ficción es ir adentro de tu cabeza, muy profundo, al origen, para encontrar qué es lo que se va a representar.

NICK RODDICK

Mencionaste algo sobre el momento en que pierdes el control, cuando las cosas se salen de tu control. ¿Es ese un momento particularmente creativo? Porque eso puede suceder tanto en un documental como en una película de ficción, que las cosas no salgan como las planeaste, que se dirijan más bien hacia donde cierto actor o situación las lleva.

WASH WESTMORELAND

Es interesante, creo que en el documental sientes más agudamente la fuerza del destino, creo que porque con frecuencia no sabes

cómo... bueno, hacer un documental en tiempo presente es seguir a alguien en tiempo presente. No sabes exactamente cómo va a acabar la historia. No sabes cómo se van a presentar las revelaciones dentro de la historia. Así que, en cada momento, puedes filmar por veinte horas y pensar “no puedo utilizar nada de esto”, y puede haber dos minutos que te dan una escena vital completa que no esperabas que viniera de ahí. Con una película de ficción tienes un modelo interno, un mapa que te indica hacia dónde vas a ir. Pero sigue siendo importante estar abierto a descubrir cosas que los actores y las circunstancias pueden traerte en el camino. No soy muy fan de ensayar demasiado las escenas porque me gusta mucho mantener la sorpresa en la manera en que las cosas se van desarrollando.

NICK RODDICK

Stephen, la idea de hacer una película sobre la Reina en un momento particular de su vida...

STEPHEN FREARS

Bueno, era la única semana realmente interesante de su vida... las cosas salieron mal esa semana, quiero decir, aparte de la muerte de la pobre chica, ella había tenido una mala semana. No puedo recordar otra mala semana. Así que en este punto ya estás diciendo “esta es la parte interesante, dejemos de lado todo lo demás y concentrémonos en esto”.

NICK RODDICK

¿Pero no es eso lo que haces con cualquier película?

STEPHEN FREARS

Como diría Michael Caine, dejas fuera las partes aburridas... me preguntaron si estaba interesado en hacer esta película que trataba sobre los eventos de esa semana. La pregunta realmente interesante es la que debes hacerle al escritor. A él le pidieron hacer una película sobre la semana en que murió Diana, y él dijo: “Esta semana no es muy interesante, el único personaje interesante es la Reina”. Y eso siempre pareció ser lo único

interesante que se dijo de esa película. Él se dio cuenta de que ella era la interesante.

NICK RODDICK

Philomena, una historia de una vida real, muy diferente al libro, que a su vez es probablemente muy diferente de la vida real...

STEPHEN FREARS

Philomena no fue a los Estados Unidos hasta que la llevamos ahí. Cuando fueron a Irlanda encontraron el cuerpo del niño, el hijo muerto. Así que toda la segunda parte de la película fue imaginada... ese parece haber sido su talento, eso era lo interesante de la película.

WASH WESTMORELAND

Creo que es interesante cuando hay una historia real y tú haces una película sobre ella, y hay algo que no encaja en la manera en que la historia funciona para ti. Deberías sentir libertad absoluta para dejarlo fuera, ficcionar algo, crear un nuevo personaje, combinar dos personajes, y la mayor lealtad que puedes tener como cineasta es hacer una historia con la que la gente pueda conectarse. La lealtad no está en decir cada hecho como sucedió en la vida real, porque la vida real no es una película. El cine es una manera de condensar la vida real en una experiencia que puedas llevarte como historia, y que esa historia afecte tu manera de conectarte psicológicamente a tu existencia como ser humano. Así que me molesta cuando hay una película que se critica como un evento de la vida real, y la persona que escribe sobre ella solo entró a Wikipedia y dijo: "Bueno, esto no pasó en ese momento, y esto no pasó de esa manera en la realidad". Para mí eso es completamente irrelevante. La película debería juzgarse únicamente en cuanto a la calidad de la historia que cuenta.

Carne y arena

DANIELA MICHEL

Carne y arena es la obra más reciente del magistral cineasta Alejandro González Iñárritu, y se presentó por primera vez como parte de una instalación especial de la Selección Oficial del Festival de Cannes. En esta ocasión volvió a contar con la magnífica colaboración del tres veces ganador del Oscar, Emmanuel Lubezki. Basada en hechos reales, esta instalación dividida en tres actos, nos hace sentir la tragedia de los migrantes en su intento por llegar a Estados Unidos para buscar mejores condiciones de vida.

En esta revolucionaria instalación, las líneas superficiales entre el sujeto observado y quien observa se diluyen y convergen, de manera que compartimos el sufrimiento de los migrantes. Los sueños se rompen con el ruido de las sirenas de las patrullas, los disparos y las hélices de un helicóptero, las voces de angustia de migrantes que huyen y las amenazas de la policía. Seis minutos bastan para desgarrar al espectador y ubicarlo en un universo infernal. 313

En el primer acto se ingresa de manera individual a una antecámara donde me piden quedarme descalza. En este espacio, vemos un montón de zapatos que pertenecieron alguna vez a los migrantes que quisieron cruzar la frontera. Una alarma notifica que puedo entrar a la siguiente cámara donde dos personas me aguardan para darme instrucciones y me colocan el equipo necesario para vivir esta única experiencia. Con los pies descubiertos sobre una arena fría la desolación es inmediata.

En ese momento me convierto en testigo y partícipe de una escena desgarradora en la que un grupo de migrantes es sorprendido y sometido brutalmente por una patrulla fronteriza. Me inunda un enorme sentimiento de impotencia ante la injusticia. Las historias de este grupo, a decir de Iñárritu, «dejarán de ser solamente una estadística para el resto de nosotros, para ser vistas, sentidas, escuchadas y experimentadas por otras personas». Este contingente incluye a migrantes mexicanos y centroamericanos, así como agentes fronterizos que Iñárritu fue conociendo durante los últimos cuatro años.

Para finalizar la experiencia entramos al tercer acto, otra cámara donde vemos los retratos de cada uno de los miembros del grupo y conocemos sus historias. «Monté una escena creando un espacio narrativo múltiple en el que integré sus experiencias en lo que podría llamarse una etnografía semificcional».

Carne y arena es el argumento más contundente jamás creado para hacernos conscientes de una manera extrema de lo urgente que es atender la crisis migratoria de todo el mundo. En palabras del crítico inglés Peter Bradshaw, se trata de «una deslumbrante exhibición que ofrece una mirada fresca a la crisis de refugiados (...) donde uno se convierte en un subhumano sin ni siquiera contar con los derechos civiles de un criminal».

Tuve la fortuna de vivir esta experiencia dos veces, y puedo dar cuenta de que ambas me resultaron complementarias aunque diferentes. La revolucionaria tecnología es el soporte de esta pieza extraordinaria, en donde lo verdaderamente esencial es la humanidad y el impacto emocional.

Proyecto *Deriva*: Santiago Mohar Volkow, Nicolás Gutiérrez Wenhammar, Analía Goethals, Pablo Somonte Ruano

FICM

¿Qué es *Deriva*?

DERIVA

(PS) *Deriva* es un proyecto transmedia, que busca nuevas formas de observar la violencia en México, particularmente formas invisibles de violencia, que no serían comúnmente identificadas como tal, que se refieren a discriminación, formas de desigualdad, y en todo aquello que limita la libertad de las personas de decidir sobre sus propias circunstancias. El proyecto surgió de una iniciativa en conjunto de ellos tres que son directores y yo, que soy programador y diseñador, de encontrar la manera, la mejor manera de contar, documentar, generar una narrativa a partir de las herramientas del cine y las herramientas tecnológicas de los nuevos medios.

FICM

¿Primero vino el tema o la herramienta?

DERIVA

(NG) Primero fue el tema y después fue surgiendo la herramienta muy con base en el tema. Justo porque el tema es tan general, solo decimos el tema de la violencia. Entonces al decir un tema tan general, sí especificando una región geográfica, México, pero nunca quisimos solo ceñirnos a una parte de ese tema o a una región de México... Y fue cuando Pablo se involucró, y donde decidimos que el proyecto no iba a ser solo una película.

(NG) El proyecto lo fuimos concibiendo un poco a medida que íbamos avanzando... Lo primero que hicimos fue empezar a filmar. Entonces decidimos... si quisiéramos contar o investigar acerca de la violencia en México, qué se nos ocurre a nosotros que tendríamos que indagar o filmar... Entonces elegimos... hicimos una lista de 20 cosas o 25 cosas que empezamos a filmar. Y eran cosas que no necesariamente eran algunas vistas como violencia, en el sentido general. Por ejemplo, un basurero... Es una forma de violencia tirar basura... Entonces por ese lado... Y nos fuimos

dando cuenta realmente que lo que filmáramos ayudaba de cierta forma a ese cúmulo de ideas y de reflexión en torno al concepto de violencia. Y entonces nos dimos cuenta de que necesitábamos quizás un sistema de clasificación de todo el material... una definición, una etiqueta... O sea, el basurero cómo lo relacionas con una tortillería. Se tienen que relacionar todas estas ideas separadas, de distintos lugares del país... Y ahí entra el concepto de base de datos... Entonces pues ya que teníamos el material grabado, digamos, decidimos que había que etiquetarlo. Entonces para etiquetarlo, cuál es la unidad del material... o sea, ¿qué etiquetas? ¿Una sola cápsula o un solo plano o una entrevista? Entonces... tuvimos que pensar cómo dividir el material fílmico para formar unidades o bloques, que después, y eso ya es como el siguiente paso, pudieran interactuar con el público, para encontrar un orden, y que esa base de datos pudiera ser proyectada en una línea de tiempo. Que esa es como la traducción de una base de datos a una película. Entonces todo ese proceso, pues fue, la verdad, bastante orgánico.

(SM) Yo creo que parte de nuestro hallazgo fue haber logrado crear narrativas o discursos a partir de estructuras abstractas. Nosotros no sabemos qué va a ir después de qué. Entonces lo que hacemos es más, como módulos...

(AG) que se combinan entre ellos...

(SM) y que hacen que puedas acabar obteniendo algún tipo de significado. Toda la idea del proyecto es que nosotros no tengamos control absoluto sobre ese significado para que las posibilidades de significación sean infinitas. Pero lo que hacemos es crear estructuras de una forma más parecida a una partitura musical... que luego nada más, digamos la parte *random* del cuestionario va a irse llenando con nuestra base de datos. Eso es muy interesante, pero no necesariamente muy divertido.

(NG) No solo es cine participativo, sino que es una película generativa... A lo que llegamos con *Deriva* y con la base de datos a

la hora de detectar... O sea, vamos a traducir esta base de datos a una película, pero cómo traducir una base de datos de muchísimas informaciones a una sola. Pues es muy difícil. Y aparte tendrías que definir pues un... qué va antes, qué va después... y qué sería esa definición de la violencia. Entonces, llegamos a la conclusión de que no podía ser una sola película. Cada proyección tendría que ser distinta con base en lo que el público responda.

(AG) No íbamos a decir nosotros qué era la violencia. Es un proyecto tan complejo que pretender tener esa respuesta... probablemente te arroja un cachito de todo lo que implica. Por eso también era... Por eso nos dimos cuenta de que las herramientas del cine igual no nos daban lo que queríamos para hablar de ese tema. Por eso pasamos de, si queremos hablar de la violencia, va a tener que ser de otra manera.

FICM

Como editora, más allá del tema participativo, ¿cómo sentiste que alguien más te editara, que un algoritmo o código “te editara”?

(AG) Imagínate que es como una cadena. Entonces son como varios eslabones. Lo que yo edito son esas pequeñas unidades. Si necesitamos que haya cierta implicación del público, pues poner puros planos a veces puede ser muy caótico. Lo que hicimos fue crear esas unidades... que sientas como que alguien te va guiando como para encontrarle un significado. Lo dividimos en estas unidades, que son como cápsulas auto-contenidas, que pasan en el mismo lugar, que hablan del mismo tema, luego cosas un poco más de combinación de un plano con otro... y con esas unidades, las que se mezclan en estos módulos, para que no sea como agobiante y desestabilizador. Entonces sí edito cosas, pero yo no las pongo juntas. Y esa es como la diferencia. Y es muy divertido, porque sabes que tienes que empezar de una manera muy abierta y terminar de una manera muy abierta porque no... nunca sabes qué relaciones vas a hacer después... Sí, es como hacer unos eslabones, pero separados... En una peli pues tú tienes una visión del principio al final, porque va a ser una... Y puedes hacer una

estructura y arcos a partir de eso, pero aquí no... Aquí es, haz muchas cosas diferentes, que valgan por sí mismas, pero que, al combinarse, pues sea interesante. Como de ver algo global a particulares que después se van a mezclar.

(SM) Las películas que salen de *Deriva* no tienen un director. En este caso los directores hacen otra cosa. Hemos ido a grabar ese material que forma la base de datos, pero hasta ahí... De la misma manera que tampoco tienen un editor propiamente dicho... Tienen editor de algunas de las partes, porque hemos hecho como todas estas formas gramaticales, que tienen toda una taxonomía... Entonces ha sido un trabajo muchísimo más teórico que el que una película convencional implica. Y pues sí, tal vez no tienes algunas implicaciones tal vez de ego, que como director de una película normal, como de autoría...

FICM

¿Nos pueden hablar de la mezcla de la ficción y el documental en *Deriva* y lo que llaman visión caleidoscópica?

DERIVA

(SM) La barrera entre qué es ficción y qué es documental es muy borrosa en algunas partes de nuestro material porque hemos llegado a un lugar con el ánimo hacia un documental... por ejemplo, de un vaquero... y acabar básicamente... diciéndole al vaquero, como si fuera un actor, como "párate, camina hacia allá"... Pues eso es ficción al final del día. Pero no, también es documental... Entonces cuando uno lo ve tiene un ritmo muy particular, yo creo... Y las imágenes tienen todas un mismo estilo, porque la cámara, creo que solo se mueve como en tres planos... Son todos muy fijos... Y acaba siendo casi como género propio... Entonces eso sí lo teníamos muy claro desde el principio para que no saliera de control el caleidoscopio y como que fuera mareador. Dentro de toda esta cosa tan abstracta necesitábamos cosas como muy fijas para que pudiera cohesionar. Entonces sí hay una variedad, pero se siente todo de una misma familia.

FICM

¿Cuál ha sido la respuesta general cuando se han presentado en espacio públicos?

DERIVA

(NG) Lo que más ha ido cambiando del proyecto desde entonces, es, creo, que hemos involucrado, o intentado que la participación sea mayor, que el público que contesta un cuestionario, y después ese cuestionario en relación con la base de datos y con un guion que nosotros hacemos, se crucen y generen la película... que las herramientas del cuestionario se noten, o el público las note para que entiendan un poco más por qué están ahí. Eso es cine participativo al final, que tú te des cuenta de... dónde me posiciono... Yo elegí un tema mayoritario que significa que en la sala que estoy comparto con la mayoría de las personas, con otras quizás tengo que hablar. Y ahí empieza la parte de *Deriva*... nuestro mayor deseo, pues que haya una interacción entre el público, y el público pueda darse cuenta de que la gente con la que asiste pues piensa distinto...

(PS) La idea un poco de los cuestionarios, y cómo se ven reflejados en las proyecciones, es que la gente sienta su participación y que crea que aportó realmente a la estructura del corto. Una vez que se hace este análisis, lo que intentamos nosotros es que las mismas tensiones, y las mismas preocupaciones, inquietudes e intereses del público que se ven en las respuestas, se reflejen en la proyección. Entonces hacemos cosas como que no necesariamente el tema central es el más votado, sino que a veces es el menos votado. En la medida en que tú creas ese enfrentamiento entre las opiniones de las personas y eso se refleja en la estructura narrativa del corto es como surgen las cosas más interesantes, nosotros creemos. Y siempre es un reto, la participación de la gente, porque les estás pidiendo algo, y no necesariamente les estás dando algo a cambio, o al menos no de forma inmediata. Y en esta negociación, siempre es muy delicado qué tanto pides tú, qué tanto esfuerzo pides, qué tanto ellos reciben de regreso, y qué tanto de eso se ve reflejado en el producto final. Es como una negociación muy

compleja, pero muy interesante también. Nos ha sorprendido yo creo como la participación en un sentido positivo de que la gente se ha visto muy interesada por el proyecto en general, por cómo opera, por cómo funciona, cómo trabajamos nosotros. Y en otro sentido, más bien negativo, yo pienso que es como qué tanto está dispuesta la gente a interactuar con el cuestionario, qué tanto tiempo están dispuestos a dedicarle y a leerlo con calma... Entonces es como complejo ahí...

FICM

Deriva cuenta con licencia *Creative Commons*...

DERIVA

(PS) Creo que aquí hay como dos temas interesantes. Uno es de esto que tocamos brevemente, de cómo se amplía la visión de qué es ser un autor. Se entiende más como un nivel de responsabilidad en una obra. No tanto como un estar en control de todo, sino también de decidir sobre qué elementos no estás en control, y ahí hay una autoría también. Yo creo que *Deriva* juega en ese terreno que es muy interesante. Y luego toda esta parte de cómo se distribuye y cómo se hace la difusión de un proyecto de estos. En particular, por *Deriva*, hablar de violencia en un contexto estructural me parecía muy importante que todo el material que se filmara y todas las herramientas de desarrollo que se programen estén disponibles con licencias *Creative Commons* y como software libre. Esto también como un comentario a la forma en que se distribuye el cine y que se difunde en los medios audiovisuales, y como una posición política sobre el conocimiento, ¿no? Qué haces con el conocimiento que se genera, y a quién le funciona ese conocimiento. Más ahora que estamos desarrollando herramientas nuevas. Pues creo que eso es muy interesante de *Deriva*. No es solo un proyecto que trabaja con tecnología, sino que es un proyecto que genera nueva tecnología. Y qué se hace con eso es muy valioso, y a quién le va a servir eso... Que finalmente sí la herramienta surgió desde un tema muy particular, pero la herramienta también es muy general en un sentido, ¿no? Se puede usar para muchísimos temas distintos. Y nada nos daría más gusto

a nosotros que, cuando terminemos nuestra parte de *Deriva.mx*, este proyecto pueda continuar vivo a partir del uso del material y a partir del uso de las herramientas...

#Mickey: Betzabé García

FICM

¿Más allá del efecto democratizador en cuanto acceso a las herramientas de hacer cine, cómo crees que la tecnología, el internet y las redes sociales están cambiando la forma de contar historias?

323

BETZABÉ GARCÍA

El haber nacido en una generación de alto consumo y de creación de imágenes, el tener acceso a poder editar tus videos, y compartirlos, y tener una plataforma, y tener millones de visitas, es algo que nunca antes había sucedido. En su manifiesto post-internet, Marisa Olson justo cuestionaba el quehacer del arte después de la llegada del internet. La corriente post-internet habla mucho de los *sourcers*, que son los creadores de imágenes, creadores que remixean una imagen, remixean una imagen, remixean una imagen hasta que la misma pieza se vuelve arte colectivo. El individuo, el autor comienza a desdibujarse, termina siendo un arte mucho más colectivo.

Javier Fresneda compara las imágenes con el producir un salami, donde una imagen que cortas como si fuera un salami tiene un significado individual, pero en sí la pieza tiene otro, que es lo que está pasando con los memes. Las imágenes se están mutando, se están desdoblado a una velocidad impresionante. El cine, el lenguaje cinematográfico, también se está transformando, está evolucionando.

El aceleracionismo habla del consumo masivo de imágenes y cómo llevará hacia un colapso del sistema, y uno ya puede sentir ese vértigo en la producción de imágenes. Apenas fue realmente en el siglo pasado cuando el ser humano se vio en imágenes en movimiento. Y ahora en este siglo, en este nuevo milenio, con la capacidad hoy en día del ser humano de grabarse, de tomarse fotografías, de editarse, de compartirse en internet, se está desdoblado, se está descolonizando la idea del género, de la identidad, de las banderas. Y no solo el género sexual, sino el género cinematográfico. Por eso es que las nuevas generaciones

aceptan más las películas híbridas. Por eso es que ahora es más fácil llamarle a alguien de “género fluido”, en cuanto a lo sexual, pero también el género en cuanto a lo cinematográfico está fluyendo.

Ese ser viviente que navega en internet, donde estamos conectados todos en una especie de rizoma, donde una imagen se comparte y se comparte y se comparte, y termina siendo un ente viviente, que yo llamaría internet: una especie de realidad que nos conecta a todos, que además nos permite crear una nueva forma de narrar historias, una nueva forma de desdoblarlas, desestructurarlas. Una realidad que ahora es virtual, *augmentada*, una realidad casi esquizofrénica...

Ir al cine no va a desaparecer, como ir a la ópera o a un concierto de Los Tigres del Norte. Es una experiencia sensorial. Eso nunca va a cambiar. En las salas de cine sucede el trance que no puede suceder en tu casa, al menos no ahora. Y eso es a través de estar con un grupo de gente viendo una película. Una película cada vez que se ve en una sala de cine, en una función, se ve diferente. Y tiene que ver mucho con la esencia que los espectadores están aportando a la hora de ver la película.

FICM

Las nuevas generaciones ya no ven tanta división entre la ficción y el documental, hay muchos proyectos híbridos...

BETZABÉ GARCÍA

A la industria, al mundo de los festivales, les gusta mucho hacer categorías, decir qué es lo que es documental, y qué es lo que es ficción. Aunque supuestamente las herramientas son distintas, se trabaja desde lo subjetivo, desde el punto de vista.

FICM

#Mickey justo es un proyecto que fluye en cuanto a género y formas narrativas...

BETZABÉ GARCÍA

Mickey nació en 1994 en Mazatlán, Sinaloa, y desde los 11 años comenzó a grabarse con *web cams* y celulares de baja calidad. Encontró en las redes sociales un medio para explorar su identidad de género y superar la profunda homofobia y transfobia de su entorno.

La historia de Mickey habla de la búsqueda perpetua de la identidad en un mundo globalizado sobresaturado de información por el internet, y de cómo nos representamos y nos construimos en este mundo donde la realidad se divide en varios planos (físico, virtual e imaginario), todos igual de reales. El Mickey-Físico lo contamos a través del material de *stock* que Mickey ha producido durante su vida, desde el típico video familiar hasta los momentos más íntimos con sus parejas. El Mickey-Virtual está en mutación constante, es el terreno donde Mickey se construye, destruye y reconstruye una y otra vez. El Mickey-Imaginario son las recreaciones de sus pensamientos, sus recuerdos ficcionados, su imaginación. Mickey tiene una búsqueda muy fluida de género, y la película gira alrededor de los reflejos y festejos de esa construcción.

Durante la filmación de las escenas ficcionadas en un set, al mismo tiempo que grabábamos a Mickey, éste con celular en mano *streameaba* en vivo a sus seguidores en estilo video-selfie las escenas que estaba actuando. Simultáneamente, estábamos grabando las reacciones en las redes en tiempo real, llegando a ser las escenas *trending topic*. Era importante ver las reacciones de la gente, de los *followers* de Mickey, a la hora de hacer la filmación.

También eran muy importantes las reacciones y colaboración de la familia de Mickey. Le mostramos a su papá parte de la película y grabamos su reacción. Nos contó que cuando Mickey tenía 11 años, le ponía a escondidas en su bebida gotas homeopáticas para hacer a su hijo más masculino. Justo cuando estábamos ficcionando ese recuerdo en el set, me acuerdo que se decía a sí mismo: “Hazlo bien, Arturo, como cuando estabas en la cocina”.

Y después de actuar la escena, Mickey le dijo: “Muy bien, papá”. Se creó un momento muy íntimo, donde su papá le dijo: “Perdóname, Mickey, yo no sabía, yo pensaba que lo que estaba haciendo estaba bien”. Se crearon ese tipo de capas reflexivas, un cuestionamiento de qué es lo real, que es ficción, qué son proyecciones, todo esto que tiene que ver con el discurso generacional.

Mickey a la hora de editarse y compartirse en internet tiene casi todo el conocimiento de qué es lo que está compartiendo. Él sabe si la van a criticar o no, tiene control de las luces, la música, de todo, se vuelve un creador de su personaje, pero tal cual no se cuestiona quién es y lo que está haciendo. Y a través del cine documental creo que se generan ese tipo de reflexiones, que no se pueden hacer en internet. El cine documental te invita a la reflexión. Y sobre todo la reflexión crea capas; a través del meta lenguaje, de la edición, el mismo personaje se puede ver en ángulos que jamás se había visto.

Guion, adaptación y nuevas formas de contar historias en el cine es el primer título editado por las Ediciones Festival Internacional de Cine de Morelia. Se terminó de imprimir el mes de octubre de 2018 en los talleres de Imagen es Creación Impresa ubicados en Oriente -24A núm. 28 bis, col. Agrícola Oriental, Ciudad de México.

Esta edición, que consta de 500 ejemplares, se publica de manera independiente, busca la difusión de los escritos y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de los mismos.



