

Entrevista con Gustavo García†*



*Por Fernando Lozano Ramírez**. Introducción: Yolanda Mercader Martínez***
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México*

Introducción. Gustavo García y el humor

EL CINE MEXICANO, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha merecido notas, reseñas, comentarios y críticas de periodistas, intelectuales e investigadores, los cuales propiciaron el surgimiento de la sección de espectáculos en los diarios a principios del siglo XX. Desde entonces, el cine mexicano ha estado acompañado por los críticos, como testigos que han reseñado y consignado sus épocas de esplendor y sus momentos de crisis: algunos con erudición, otros con superficialidad o ingenuidad y otros más con malicia.

La crítica cinematográfica mexicana ha mostrado corrientes interpretativas, bajo enfoques de los diversos grupos culturales que han estado presentes en distintos momentos del panorama nacional.

En sus orígenes, la crítica cinematográfica en México se caracterizó por ser descriptiva, dando información sobre las películas, lo cual nos ha sido útil para conocer el desarrollo del cine silente, ya que la mayor parte de estas películas se han perdido. Es importante señalar que a partir de los años veinte los periodistas y los escritores se empiezan a incorporar a la crítica cinematográfica, por lo que sus textos ya no solamente tienen un valor descriptivo sino también literario. Ello impulsó a que también intelectuales de otras disciplinas se sumaran a este ejercicio desde 1930 hasta 1950.

Los años sesenta marcan un cambio radical en este panorama, ya que los críticos empiezan a manifestar inquietudes sobre la especificidad del medio y se preguntan por la legitimidad de su estudio como disciplina académica, lo que dio como resultado una crítica más profesional, en la que se ofrece un análisis de autor. Esto es posible gracias al contexto

Interview with Gustavo García
Pp. 172-184, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

histórico que hace de la crítica un campo de réplica, que se ve favorecida por la aparición de libros y revistas especializadas sobre cine y por la fundación de escuelas de cine que fomentarían su desarrollo. Sin embargo, esto mismo provocó que los críticos se dividieran en dos grupos, engendrando así una rivalidad antagónica: el grupo encabezado por Emilio García Riera y el grupo de Jorge Ayala Blanco.

A partir de los años setenta, y particularmente en los ochenta, la crítica cinematográfica se va a nutrir con nuevos analistas del cine mexicano que pertenecen a diferentes corrientes interpretativas y grupos culturales, donde se incorporan críticos que son egresados de distintas carreras, particularmente de historia, pero también de las otras ciencias sociales. En los años noventa se observa un *boom* de estudios y críticas, libros y revistas sobre cine, en los cuales se plasman distintos enfoques metodológicos provenientes de diversas disciplinas.

Gustavo García inicia su carrera de crítico de cine en los años setenta, incorporándose como académico, con especial interés en el cine mexicano, rodeado de un ambiente que propició la cinefilia y el periodismo cultural.

Su crítica tiene un estilo propio, caracterizado por el humor. Este sentido del humor está presente en cada una de sus reseñas, al igual que en sus exposiciones académicas o mediales (en radio, televisión y prensa). Esto le imprimió una nueva dimensión a la crítica cinematográfica, ya que la mayoría de los críticos se caracterizaban por su solemnidad y su necesidad de mostrar erudición, lo que en muchas ocasiones los hacía caer en la pedantería o en la agresión. En cambio, Gustavo ofrecía descripciones solventadas en datos duros, siempre acompañadas por algún comentario irónico o satírico, que se convertían en un arma para despertar y motivar al espectador a reflexionar sobre el filme, de tal forma que sus críticas tenían una disposición de ánimo provocador, de divertimento.

Gustavo también hacía uso del sarcasmo para establecer una empatía con el lector o espectador. Jugaba con las palabras y las anécdotas, y al provocar la sorpresa de su público, terminaba por estimular la risa.

Sus exposiciones críticas eran un acto lúdico. Su actitud desenfadada y el empleo de un lenguaje astuto y a la vez cándido propiciaban la reflexión. En sus presentaciones públicas y sus textos escritos combinaba la intimidad, el deseo, la introspección y la conciencia social.

Descubrir el cine a través de los textos de Gustavo García es transportarse al legado cultural de México, y ello explica por qué conquistó a numerosos seguidores.

Los ensayos de Gustavo García siempre muestran un notable interés por la realidad social, incorporando comparaciones de una película con otras, y frecuentemente también con otras expresiones artísticas. Podríamos cerrar estas líneas recordando su famoso apotegma personal: “El cine es Dios y Martin Scorsese es su profeta”.

*Pocas veces somos más felices que saliendo de ver una película.
Pocas veces somos más melancólicos que a la mitad de una película.
Pocas veces somos más tristes que cuando no vemos una película.*

GUSTAVO GARCÍA

Entrevista. Parte 1

Conductor (Fernando Lozano Ramírez):

Bienvenidos a un programa más de *Versión Radio*. El día de hoy vamos a hablar sobre felicidad, melancolía y tristeza en el cine. Y para ello tenemos dos interesantes invitados. El licenciado Gustavo García es periodista, crítico de cine e historiador, egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundador y director de la revista *Intolerancia*; ha escrito en los principales periódicos y revistas culturales de nuestro país, y durante los últimos 35 años ha sido profesor de cine en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Bienvenido, Gustavo.

Gustavo García:

Hombre, ¡faltaba más!

Conductor:

Se encuentra también con nosotros el maestro Daniel González Marín. Él es licenciado en Ciencias de la Comunicación y maestro en Sociología por la UNAM; actualmente es candidato a doctor en Ciencias Políticas y Sociales con especialidad en Ciencias de la Comunicación por la misma institución; profesor en el Centro de Estudios en Ciencias de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Daniel González:

¡Muchas gracias!

Conductor:

Bienvenido, Daniel.

El día de hoy vamos a platicar sobre amor, felicidad y melancolía en el cine. Entonces la pregunta como para abrir la mesa sería: ¿cómo se establecen los vínculos entre la narración cinematográfica y las emociones?, y si podemos decir que el cine produce emociones o sólo las representa.

Daniel González:

Pues mira, yo creo que durante el siglo XX pocos lugares como la sala de cine fueron productores de la mayor gama de emociones que uno puede imaginar: el miedo, la alegría, las fantasías, el deseo. Desde muy temprana fecha, los teóricos de cine se interesaron por dar cuenta de este fenómeno. Por ejemplo, hay un libro de Hugo Münsterberg sobre, precisamente, el espectador cinematográfico. Y yo estoy convencido de que el cine fue el gran recipiente de las emociones desde la década de los años veinte hasta el día de hoy, aunque el consumo del

cine se ha transformado mucho. Pero el cine sigue siendo una gran matriz generadora de emociones.

Gustavo García:

Yo creo que los factores básicos para que funcione el cine son dos. Por una parte, el cine es un medio narrativo. En un momento dado decidió que tenía que contar cosas, tenía que inventar un clímax, tenía que inventar una moral, un conflicto que involucrara al espectador. Pero por otro lado, algo que dice Daniel, y que lo estudió muy bien Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, es el hecho de que esta experiencia ocurre en una sala cinematográfica. El hecho de estar en una sala de proyección es crucial. ¿Por qué? Porque al decidir ir a la sala, el espectador ha cedido algo de su voluntad. En el momento en el que tú estás sentado, ya estás relajado. Y después la sala se oscurece y empieza la película. Entonces tú ya estás predispuesto a ser seducido por la narración. Lo grave es cuando no se da esa seducción. Y no tiene nada que ver con Hollywood. Toda película, puede ser Tarkovsky, puede ser Bergman, puede ser Bresson, te va seduciendo poco a poco. Y todo gran cineasta sabe que tiene que seducir al espectador. Los malos cineastas son los que dicen: “A mí no me importa seducir, ahí les va mi rollo y háganle como quieran”. Ahora bien, ¿el cine representa las emociones? ¡Claro que las representa! Pero representar las emociones no necesariamente significa que se produzca una empatía en el espectador. Lo que tiene que hacer la película es que tú te pongas tan contento como Chaplin cuando en *La quimera del oro* las muchachas le dicen: “Sí vamos a venir en Año Nuevo”. Entonces él pega de brincos y avienta las almohadas y la cabaña se llena de plumas, y está absolutamente feliz. Y tú estás feliz con él porque llevamos media hora en la que Chaplin y tú son una misma entidad. Pero tú puedes estar muy emocionado con una película, y cuando la pasas a tu esposa en la sala de tu casa, la respuesta puede ser de una frialdad total, porque no se dio este condicionamiento maravilloso que produce la sala de proyección.

Conductor:

Entonces estamos hablando de que existe un vínculo entre la representación de las emociones y las emociones del público, o bien hablamos de que es necesario distinguir entre las emociones representadas en la película y las emociones que experimenta el espectador de cine.

Daniel González:

Ambas cosas. Pero, además, también podríamos hacer una historia de las emociones del espectador de cine. Durante la época del cine mudo el público era vociferante: protestaba, reclamaba e interpelaba directamente al personaje que aparecía en la pantalla.

Gustavo García:

Algunos espectadores balaceaban a los villanos.

Daniel González:

Sí, había un involucramiento completo con lo que ocurría. En el momento en el que llega el cine sonoro, este público vociferante se calla, y entonces cambia la forma de experimentar las emociones. Ahora, con las nuevas tecnologías digitales, también se produce una manera distinta de interactuar con lo que está proyectándose en la pantalla.

Gustavo García:

Cuando veo películas de cineastas que no me gustan, como Arturo Ripstein, yo digo: “A ver, Ripstein, ahora sí convénceme”. Y resulta que no funciona. Uno entra a la sala con ganas de ser seducido. Yo creo que quienes por primera vez fueron a ver *King Kong* en 1933 no tenían ni idea de lo que les esperaba. Yo creo que los chavos que entraron a ver *El Señor de los Anillos* no tenían ni la más mínima idea de lo que iban a ver. Pero lo compraron durante tres años, porque ahí hubo una enorme máquina para producir emociones. Y lo mismo pasa en todos lados. El cineasta debe contar con la complicidad del espectador. Y entonces es necesario plantear la gran pregunta: ¿qué es lo que quiere el espectador? ¿Qué quieres tú cuando vas a ver una película de Bergman? ¿No tienes ya suficientes problemas en tu vida para ir a ver la actuación de Liv Ullmann en *Persona*? O ir a ver *El silencio*, o ir a ver *La hora del lobo* (ir a ver a ese loco que está en los bosques dibujando demonios). ¿Por qué la gente va a ver películas problemáticas? Por qué la gente dice: “Pues dicen que *Las tortugas pueden volar* es de sufrir, ¡vamos a verla!”. Y entonces te preguntas: ¿por qué vamos a ver una película de esas? ¿Cómo opera esa enorme máquina de cine? Pues opera como una enorme máquina de seducción que entra a donde el cine convencional no entra. Es un poco Dostoievski. ¿Por qué leemos *Crimen y castigo* y no nos quedamos con *La guerra y la paz*? ¿Por qué tenemos a Dostoievski contra Tolstoi? ¿Por qué siempre existe esa oposición? Yo me quedo con los dos. Pero ¿por qué existe esa división? ¿Y por qué al mismo tiempo decir Dostoievskies decir Kafka y continuar con toda esta literatura dolorida y tremenda? Pues porque nos dice cosas sobre nosotros, porque también ese cine nos explica a nosotros. El otro cine no nos explica, sino que nos sueña. Tú vas a ver *Cantando bajo la lluvia* porque te sueñas a ti mismo. Porque en tus momentos bergmanianos de repente dices: “Pues voy a volverme Gene Kelly cantando bajo la lluvia, porque ya me cansé de estar deprimido. Ya quiero hacer una comedia Broadway”. Entonces tenemos el cine que nos sueña y el cine, digamos, que nos “pesadillea”, o sea que nos explica nuestras pesadillas. Y necesitamos esos dos tipos de cine.

Conductor:

Retomando la pregunta que planteaste (¿qué quiere el espectador?), me surge una duda: ¿uno va al cine para que afloren sus emociones? ¿La representación cinematográfica puede servir como escenario para vaciar lo que traigo dentro, ya sea la ira, el amor, la pasión, la tristeza?

Daniel González:

Además de todo eso, el cine ofrece la posibilidad de vivir cosas que uno no viviría bajo ciertas circunstancias. Por ejemplo, pienso en *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, que materializa maravillosamente una increíble fantasía. Sabemos que hay muchas cosas que son imposibles en la realidad, y por eso repetimos una y otra vez el ritual de ir al cine. Roland Barthes escribió que el espectador de cine se debate entre el temor y la espera. El espectador sabe que cierto desenlace está muy anunciado, y que si se trata de un *western* el héroe terminará triunfando sobre el villano. Sin embargo, decido esperar porque pienso que las cosas podrían ser distintas. Y esa fantasía es lo que me permite permanecer. Entonces no importa que yo haya visto millones de historias de terror donde ya sé qué va a ocurrir, al menos en las más convencionales, y sin embargo me sigo aterrorizando. O el melodrama, que es un género donde se estremece a los espectadores y los conduce hasta el llanto. Si pensamos en el melodrama mexicano, ¡cómo olvidar cuando Pedro Infante pierde a su hijo! El grito de “Torito” en primer plano y la maestría de Ismael Rodríguez para retratarlo son algo inolvidable.

Gustavo García:

Pero ahí estamos entrando ya a otro terreno, que es el armado de los géneros. Tú no puedes plantearte una comedia diciendo: “Tengo muy buenos comediantes, así que hagan lo que quieran frente a la cámara”. Siempre hay una narratividad y una inteligencia detrás. Pensemos en los melodramas de Roberto Gavaldón, los que escribía José Revueltas. Tú lees el guión y puedes ver que es una máquina donde cada frase está cuidadosamente pensada, donde se señala con precisión cómo debe ser el escenario. Aquí se trata de personajes que están desarraigados, amolados, marginados. Pensemos en *La otra*, en *La casa chica*, en *La diosa arrodillada*, en *En la palma de tu mano*. Siempre son personajes que ni siquiera son agradables. Pero te van involucrando, y cuando vienes a ver ya están metidos en cosas que a nosotros nos conciernen, como estar enamorado de María Félix o tener un cadáver en la cajuela. De repente las cosas se salen de control, pero todo es resultado de una serie de recursos que hacen que a ti te embarquen. Por ejemplo, en el caso de Ismael Rodríguez, y él me lo contaba a cada rato, en el momento en que tú pongas una situación muy trágica ve pensando en el chiste que desinfla esa tragedia. Después de lo del “Torito” ve pensando en lo que van a decir “La Guayaba” y “La Tostada”. Por eso las películas te llevan con ese ritmo sabrosísimo. Pero es algo que estaba fríamente calculado. Don Ismael fue asistente de sonido en alguna película de Bustillo Oro, y me contaba también que en *Caballo, caballo* el director llegó un día al set y les dijo: “Le doy 10 pesos al que me invente un chiste”. Hasta que a alguien se le ocurría algo que le gustaba, y le decía: “Eso sí me funciona, aquí están tus 10 pesos”. Entonces hay muchos trucos para hacer que un género funcione, y no es nada más el artista frente a la cámara.

Conductor:

Ahora será conveniente ampliar el tema de los géneros. La pregunta sería: ¿hay una forma específicamente cinematográfica de representar las emociones a diferencia de cómo lo representarían el teatro, el cine y la televisión?

Gustavo García:

Yo creo que viene de una larga tradición. Por ejemplo, los románticos nos dieron una manera de representar la melancolía: con cementerios, castillos ruinosos, pantanos, espacios brumosos. Todo eso lo aprovechó Poe, y más adelante lo aprovecharon los cineastas. La melancolía, por ejemplo, no necesariamente suponía espacios brumosos, como la encontramos en *La caída de la casa de los Usher*, del mismo Poe, y que después aparecerá en las adaptaciones cinematográficas de este cuento. Para mí Ozu y Naruse serían los grandes cineastas de lo melancólico, porque lo entendían un poco como la *Saudade* de Pessoa. Presentaron un estado de ánimo con el que caminas en tu vida cotidiana. Entonces no necesitas que esté lloviendo, que no haya ni perro que te ladre. Puedes estar en medio de tu familia y resultar conque estás insatisfecho. O puedes estar en medio de una ciudad totalmente industrializada, como Tokio, y te sientes enormemente solo. Algo similar ocurre en el caso de la felicidad, que primero nos la estaban dando las imágenes circenses, como un payaso o un *polichinela*. Pero el cine tuvo que trabajar mucho para cambiar la idea de felicidad o alegría o satisfacción plena, con el empleo de muchísimos recursos narrativos. Tomemos simplemente el final feliz. Ya con la convención del final feliz tenemos la idea de que en el mundo es posible la felicidad. Yo creo que por eso la gente va al cine, porque el cine te da en el 98% de las experiencias la certeza de que la felicidad es posible, aunque en la vida cotidiana tú sepas que no es así.

Daniel González:

Aquí es importante señalar el descubrimiento del primer plano. Tal vez ningún medio antes que el cine pudo explorar con tal profundidad la inmensa cantidad de emociones que puede despertar un gesto, una mirada, un movimiento de cabeza. Pensemos simplemente en Greta Garbo en *La carne y el demonio* de Clarence Brown. Además, en aquel momento el cine de Hollywood codificó todas estas emociones, como cuando usaba gasas para cubrir las lentes.

Gustavo García:

Para suavizar las luces.

Daniel González:

¡Claro! Los personajes aparecían con nubarrones, como si se tratara de un cuadro romántico, y siempre estaban en la exaltación. Pero ésta era una exaltación que, por supuesto, estaba alejada de la cotidianidad de las personas de finales de los años veinte, a punto de que estallara la crisis económica. En estas condiciones quedaban deslumbrados al ver ese rostro maravilloso, impecable...

Gustavo García:
¡Ésa era una experiencia mística!

Daniel González:
¡Claro! Y en *La Pasión de Juana de Arco*, Dreyer utilizó una película pancromática que, por ser de alta sensibilidad a la luz, permitía ver todos los detalles del rostro. Aquí no tenemos a Greta Garbo en *La carne y el demonio*, pero no es menos...

Gustavo García:
Impactante...

Daniel González:
Estremecedora... avasalladora. Todavía hoy, la experiencia de ver *La Pasión de Juana de Arco* es absolutamente inenarrable.

Gustavo García:
Sí. Y en ese sentido, tú tienes una experiencia mística con cualquier película de Greta Garbo. Yo pienso en *La Reina Cristina*, en la famosa escena donde ella acaricia cada rincón del cuarto. Ella acaba de hacer el amor con el embajador de España y está recorriendo el cuarto, y el embajador no entiende por qué ella lo está recorriendo, viendo y oliendo cada objeto. Hasta que el embajador le pregunta: “¿Qué estás haciendo?” Y ella le dice: “Estoy memorizando el cuarto”. Éste es uno de los grandes momentos eróticos en la historia del cine, porque ella está memorizando su primera experiencia sexual. Te están diciendo ahí que ella, que además es muy ambigua porque es una reina-rey, es un andrógino muy extraño y de hecho todavía se sigue especulando que a lo mejor era hombre, ha tenido su primera experiencia sexual. Es un momento maravilloso y no es más que esta figura casi fantasmal, que está vestida de blanco, recorriendo el cuarto de una posada. Todo esto es algo distinto, por ejemplo, al erotismo que nos plantea Brando en *Un tranvía llamado deseo*...

Daniel González:
Sí, claro.

Gustavo García:
Que es ¡paf! literalmente echarte encima al macho, y donde la espalda juega un papel erótico. Cuando él está gritando: “¡Estela!”, entonces ves la espalda de él, y cómo Estela baja la escalera y le acaricia la espalda y baja las manos.

Daniel González:
Sí, la espalda está sudorosa.

Gustavo García:
Y dices: “¡Me quiero morir!”. Entonces, ahí tenemos la mecánica de seducción del espectador. Y volvemos a la idea central: no hay espectador que sea indiferente a la espalda

de Marlon Brando recorrida por las manos de una mujer. Ahí estás diciendo: “Éstos van a acabar ahí arriba”.

Daniel González:
Sí.

Gustavo García:
La película nos está contando todo sin mostrarlo todo. Aquí estamos en el terreno del erotismo. Ya no es la melancolía, ya no es la felicidad, éste es un terreno más profundo.

Daniel González:
Sí, el de la pulsión libidinal.

Gustavo García:
¡Exacto! Eso es lo que hace que esas películas todavía funcionen, mientras que muchas comedias ya han dejado de funcionar. Por ejemplo, unos hermanos Marx, que a ti te tiraban al suelo de la risa, cuando se los pasas a los alumnos les parece totalmente intrascendente. Dices: “Oye, ¡pero si eran divertidísimos!”. Tú salías llorando de *Annie Hall*, diciendo: “¡Qué película más profunda acabo de ver!” Pero se la pasas a los chavos, y ellos dicen: “¿A poco ganó el Óscar?” ¿Por qué ocurre esto? Porque los hermanos Marx nunca quisieron vender más que la comedia loca, y Woody Allen no estaba muy interesado en seducirte como espectador. Lo que realmente él te quería contar eran cosas del momento. Y los grandes *gags*, como aquel de Marshall McLuhan saliendo de la cola del cine para corregir a alguien que lo cita sin haberlo leído, ya perdió su eficacia. Aunque tú sigas diciendo: “Es que ahorita va a salir Marshall McLuhan”. Pero los chavos dicen: “¿Y quién es Marshall McLuhan?” Entonces tienes que explicarles: “No, pero vamos, piensen en la situación, en el tipo que está molestándote con un rollo insoportable en la cola del cine, y entonces tú consigues al mismísimo autor para que lo refute frente a todos”. Pero por otro lado tenemos esa otra forma del cine, mucho más profunda, que es donde te llevas los grandes momentos. Como cuando te preguntan cuáles son tus grandes momentos del cine, y descubres que, si eres honesto, son momentos muy profundos y hasta difíciles de explicar.

Daniel González:
Y completamente emocionales.

Gustavo García:
Totalmente, sí.

Conductor:
Aquí me surge una duda acerca de lo que estás planteando, Gustavo. Esto tendría que ver con el género y con la emoción. ¿Será que cada género provoca una forma específica de las emociones del cine, desde las más bajas pasiones hasta elevarse a las nubes?

Daniel González:

Pero el espectador también cambia. La semana pasada, un amigo mío que vive en San Francisco me comentó que vio allá *El Gatopardo* de Visconti, que acaba de ser restaurada hace un año, y me dijo: “El público decidió que era una comedia, y se rió de principio a fin”.

Gustavo García:

¡No es cierto!

Daniel González:

Y él dijo: “Yo estaba completamente sorprendido”. Pero ¿por qué ocurren estas reacciones tan diversas? Yo creo que hay muchos factores que inducen al espectador a leer determinadas escenas o determinados diálogos con un registro muy distinto al que fueron concebidos. Pero lo cierto es que muchos espectadores contemporáneos, que están expuestos a una enorme cantidad de discursos audiovisuales a través de la publicidad, la televisión, el Internet, creo, han perdido la capacidad de reconocer el tono original que tiene una película.

Gustavo García:

El espectador es menos sofisticado.

Daniel González:

Sí.

Gustavo García:

Y no es para decir que el espectador de los años treinta era tremendamente sofisticado. Les dabas *Frankenstein* y pegaban de gritos. Les dabas a Bela Lugosi diciendo: “*Welcome, my children!*”.

Daniel González:

Eso hoy nos daría risa.

Gustavo García:

Sí, a todos.

Daniel González:

Humor involuntario.

Gustavo García:

¡Exacto! Pero hubo un momento en el que sí, el cine realmente empezó a sofisticarse. Pensemos en *Ciudadano Kane*; pensemos en los grandes títulos del cine sonoro o los grandes títulos del cine mudo; pensemos en *Metrópolis*; pensemos en *Caligari*, pensemos en...

Daniel González:

Amanecer...

Gustavo García:

En *Amanecer*; pensemos sobre todo en los alemanes; pensemos en Lang, Murnau, Pabst; pensemos en *Los nibelun-*

gos; y pensemos en algunos grandes directores franceses, como Renoir, como Claire y otros. Bueno, ahí teníamos la enorme sofisticación cinematográfica que después, cuando ellos emigran a Hollywood, se lo llevan allá y le dan a Hollywood un cine tremendamente sofisticado. Y después, efectivamente, vamos a tener un *Gatopardo*, un *Rocco y sus hermanos*, una *Dolce Vita*. Y después vamos a tener a la *nueva ola francesa* y todo lo demás. Todo eso se acaba en los años setenta. Es decir que en los años setenta se acaba Fellini, se acaba Visconti, se acaba todo eso y nace el nuevo Hollywood, que tiene un pequeño momento de sofisticación en William Friedkin, en Peter Bogdanovich, en Martin Scorsese. Pero de inmediato se va a lo que estamos viviendo ahorita, es decir, los taquillazos de verano; se descubre al público adolescente, etcétera. Y si revisamos las películas que compitieron por el Óscar este año, *El discurso del rey* en su momento hubiera pasado en el cine Olimpia durante dos semanas y se acabó. Esa película es tan trascendente como *Ana de los mil días* o cualquiera de esas películas que sí estaban nominadas, pero que no tenían por qué provocar estos furros de premiaciones. Si el espectador ha perdido sofisticación, eso es muy serio, y en consecuencia su contacto con estas películas mucho más complejas está en riesgo. La situación puede llevarnos a lo que mencionaste, es decir, a que los espectadores digan: “Burt Lancaster se ve ridículo de *Gatopardo*, no está en su papel”, mientras que tú decías: “Wow, Burt Lancaster. ¡Qué elección más audaz!” Pero al mismo tiempo hay que hacer la prueba. Cuando tú le das a un chavo *Caligari* y se engancha... Yo creo que *El gabinete del Doctor Caligari* es la película más joven jamás filmada. Yo no conozco una generación que no se enganche viendo *Caligari*. ¡Los espectadores jóvenes compran *Caligari* de inmediato!

Conductor:

Estamos viendo cómo cambian las respuestas emocionales a lo largo del tiempo. En este punto, cabe hacerse una pregunta como ésta: ¿cómo se asocian las emociones a la imagen? Es decir, ¿las respuestas emocionales de los espectadores dependen de la imagen? Planteabas poco antes las posibilidades que ofrece el cine al utilizar el primer plano. Pero ¿qué otras cosas ha generado el cine en la historia de la imagen y las emociones que ésta provoca?

Daniel González:

Bueno, el cine ha ido descubriendo muchas posibilidades en esta relación, y las nuevas tecnologías han incrementado algunas posibilidades expresivas. Todo lo que ha podido hacer el cine hasta este momento ya está bastante codificado, nada se deja al azar. Lo fascinante en el caso del cine es que tomamos como natural y damos por sentado cosas que en realidad son producto de una convención, y de una producción muy cuidadosa. Una de las grandes maravillas del cine fue crear ese espacio de ficción con una cierta autonomía, es decir como algo homeostático, como resultado de un proceso de producción del que no se da

cuenta el espectador. El cine de Hollywood fue muy certero al construir este cine que, como dicen muchos semiólogos, borró las huellas de su enunciación. Por eso cuando yo voy a ver *Dogville*, y Nicole Kidman entra en escena, nadie está pensando que la actriz viene del camerino y que el director le dijo que entrara, es decir, todo lo que sabemos y lo que pensamos es que viene de un espacio de la ficción que no estamos viendo en ese momento, pero que el cine fue construyendo, desde Méliès. Porque en los primeros cortos de los Lumière, esto no era tan evidente. Entonces este espacio de la ficción, este fuera de campo que está ahí y que el espectador va sumando, va añadiendo, va agregando, es fundamental para generar esta seducción. Y por supuesto, hay películas maravillosas que han sido virtuosas en la construcción de este espacio que está más allá de los límites del encuadre y que el espectador va sumando, va construyendo a lo largo de la película.

Gustavo García:

Sí, y los grandes cineastas entienden esto, entienden que existe un fuera de campo que nos está explicando muchas cosas: cosas que están pasando atrás del personaje, o incluso adelante, y *nosotros* estamos ocupando ese lugar. Yo creo que hay dos grandes directores que son los maestros en el fuera de campo: Lang y Hitchcock. Lang usaba la mirada del personaje a la cámara. Pensemos en el robot de *Metrópolis* que abre los ojos y mira a la cámara y nos está mirando a nosotros. O pensemos en Krimilda en *Los nibelungos*. Cuando ella ha decidido que es el momento de cobrar venganza por la muerte de Sigfrido, mira a la cámara y se transforma totalmente. Aquí regresamos a lo que decía Daniel sobre el *close up*: ella nos dice con los ojos que esto ya se puso muy grave. Y por su parte, en Hitchcock las películas son una reflexión sobre el cine mismo. Pensemos en *La ventana indiscreta*, donde James Stewart ocupa el lugar del espectador; y no es casual que el personaje tiene una cámara. Lo que él está viendo es una serie de películas, que son los distintos departamentos que tiene enfrente, y llega un momento en el que su ventana ocupa exactamente el tamaño de la pantalla que estamos viendo nosotros. Entonces existe este espacio inventado por el cine y fortalecido por el cine, que viene efectivamente de Méliès, de Feuillade, de los grandes directores de cine fantástico, que nos dijeron: “En el cine puede pasar lo que queramos, y eso es muy importante. Éste no es un medio realista, es un medio para mostrar nuestros sueños y nuestras pesadillas, entonces, no nos pidan objetividad”. Y no se lo podíamos pedir, ni siquiera a los neorrealistas, porque los neorrealistas sabían que no podían contar algo absolutamente realista. Iban a irse al melodrama, iban a manipular el llanto de los niños, iban a hacer que el personaje tuviera una cara de absoluto desamparo; iban a manipularle tremendamente porque lo que te querían vender no era cómo estaba Italia, sino cómo se sentía Italia; que era más importante aún. Sólo *Paisà*, de Rossellini, te habla de las tropas de ocupación, ya sean las nazis o las estadounidenses. Todas

las otras películas nos hablan del estado de ánimo de los italianos, es decir, lo fregado que fue estar con Mussolini, lo fregados que estamos ahora. Yo creo que el proyecto neorrealista realmente quería gritarle al mundo que un país volvía a existir, y volvía a existir derrotado, amolado, sin cine, sin condiciones económicas. En buena medida, todos los nuevos cines han querido decir eso; han sido una reacción contra un cine viejo. *La nueva ola francesa* tenía una forma anterior, que era *el cine de papá*. Ellos estaban en contra del cine de René Clément, de René Claire, de todos aquellos. Entonces decían: “Estamos contra ellos, y a favor de una nueva Francia, una nueva estética, una nueva moral”. Bueno, pero nos estamos quedando nada más en lo visual, y es necesario hablar sobre lo sonoro.

Daniel González:

¡Claro! ¡La música!

Gustavo García:

La música es lo que nos da la felicidad, la melancolía, la tristeza, el amor. Pero ¿cómo funciona la música en el cine? La música nos dice lo que siente el personaje y nos dice qué es lo que nosotros debemos sentir con la escena. Por ejemplo, tienes a un personaje que va muy atropellado, correteando a la muchacha, y en ese momento se atraviesa un camión ¡paf! y él choca con el camión. Si te pone una música de ¡chan, chan, chan...!, dices: “¡Hijole, ya se rompió las costillas!” Pero si en cambio te ponen ¡tampam paramam...!, dices: “Ah, no le pasó nada, ahorita se va a levantar”. Entonces la música es muy importante para decirnos qué debemos sentir de cada escena. Por otra parte, también nos dice qué está sintiendo el personaje. Si le quitas la música a *Psicosis*, es una película aburridísima. Es una señora en un carro con una maleta llena de lana hasta que la mata un tipo a los 40 minutos de haber empezado la película. Pero la música de Bernard Herrmann te va diciendo ¡tun tunchurun...! y dices: “¡Ay, esto está muy gacho!” Pero esto es efecto de la música. Entonces hay que saber para qué sirve la música. Lo mismo ocurre en una secuencia de enamoramiento. Volvamos a Hitchcock, porque Hitchcock nos da para todo. En la escena de *Vértigo*, cuando Kim Novak sale del baño, ella sale bañada de una luz verde porque regresa de entre los muertos. Entonces se van a besar, y se besan, y todo el tiempo oyes la música de Bernard Herrmann. Antes de que ella salga del baño se escuchan los violines muy tensos, y entonces tú estás tan tenso como James Stewart. Y de repente los violines empiezan a intensificarse porque se abre la puerta, ves la luz verdosa y la orquesta crece, crece y crece, ellos se besan, y a la orquesta le faltan músicos para todo lo que tiene que sonar. Wow, es la locura. Y ya después la misma orquesta baja, baja y baja. Y tú piensas: “Es la escena de coito más obvia que yo haya visto”. Pero no es más que una pareja besándose. Para eso sirve la música. Y eso es lo que nos comunica la música si tú la sabes usar con un excelente trabajo visual.

Daniel González:

En Hollywood, Max Steiner, ese gran músico austriaco, introdujo la emoción del *leitmotiv* que provenía de la ópera wagneriana. Lo encontramos en *King Kong* y en *Casablanca*. Él creó lo que terminó siendo una norma estilística para el cine de Hollywood, es decir, asociar el personaje a determinadas tonalidades y determinado ritmo. Fue algo extraordinario, que el cine ha explotado muchísimo. Y en efecto, muchas emociones serían inconcebibles sin la presencia de la música. Pensemos en la música de Nino Rota para las películas de Fellini.

Gustavo García:

Mira la cantidad de gente que cuando pones el tema de *Cinema Paradiso* se pone a chillar. Bueno, cuando vino Ennio Morricone al concierto en el Auditorio Nacional recordemos que tocó como 60 temas, y sólo le aplaudieron a *Cinema Paradiso*, *La misión* y *El bueno, el malo y el feo*. El pobre hombre se deshacía con *La clase obrera va al paraíso*; se deshacía con *Los intocables* y muchas otras, y sólo recibía un aplausito. Pero tocaba *Cinema Paradiso*... bueno, todos chillaban. Porque llega un momento en el que, efectivamente, tú te llevas la película musicalmente. Allá en los años cincuenta y sesenta era la gran época de los *soundtracks*, cuando no existía el DVD. Si tú querías revivir la película, te llevabas tu *soundtrack* y lo oías, lo oías y lo oías. Esto ocurría con *Lo que el viento se llevó* o con el *Tema de Lara*, de *Doctor Zhivago*. Fue la época de los grandes temas musicales. Ahora ya se perdió mucho eso. Yo creo que el último gran compositor de temas completamente reconocidos fue John Williams, en los años setenta y ochenta.

Daniel González:

O Danny Elfman.

Gustavo García:

Danny Elfman sería ya el último de todos.

Conductor:

Para terminar este primer programa, ¿qué podríamos concluir sobre el cine y las emociones?

Daniel González:

Me parece que hemos hablado sobre lo que el cine provoca en el espectador. Pero ¿qué hace el espectador con el cine? Ya lo apuntaba Gustavo al decir que el espectador alimenta su imaginario de lo que ve en las películas. Pero eso no se queda en la sala de cine, porque también tiene consecuencias en su vida cotidiana. La gente empieza a contar sus propias vivencias personales como si se trataran de una película. Yo creo que el cine ha tenido tal capacidad de seducción que ese espacio emocional que se genera en una sala tiene repercusiones posteriores. Un maestro mío me decía que él estaba convencido de que la gente que ha visto poco cine tiene menos posibilidades de resolver sus problemas que quien ha visto muy poco. Entonces yo creo

que es necesario plantear esa pregunta: ¿qué hacemos nosotros con el cine? Creo que es un asunto importante que podríamos tratar quizá con mayor abundancia después.

Gustavo García:

Yo coincidí totalmente. Hay un momento en *Ciudadano Kane* en el que un personaje, el albacea de Kane, le dice al reportero: “Yo vi a una muchacha una vez cuando era joven en un muelle en Nueva York. Era una muchacha bellísima con sombrero blanco. Ella subió al barco, y yo me quedé en el muelle. Nunca la volví a ver. Nunca la he olvidado”. Lo mismo pasa con las películas. Tú vas a llegar a los 60, 70 años acordándote de aquellas películas que viste a los cinco años. El cine sobrevive a la experiencia cinematográfica misma, a la experiencia de ver la película. Y sobrevive de otras maneras. Pero aquí yo me planteo lo siguiente: ¿cómo sobrevivirá la memoria de las nuevas generaciones que cuando eran niños pudieron ver *El rey león* 400 veces en las vacaciones porque el papá les compró el DVD? En cambio, nosotros vimos una sola vez muchas de nuestras grandes películas, en copias traqueteadas. Y las seguimos llevando en la memoria. No sé si sea la misma experiencia o somos dos tipos de espectadores diferentes.

Conductor:

Pues ha sido un placer estar con ustedes en este primer programa de *Versión*. Muchísimas gracias, Gustavo. Muchísimas gracias, Daniel. Nos vemos en el siguiente capítulo de *Versión*.

Entrevista. Parte 2

Conductor:

Bienvenidos a su programa *Versión Radio*. En esta ocasión vamos a continuar con la conversación que iniciamos la semana pasada. La semana pasada concluimos el programa discutiendo sobre la permanencia de las emociones en el espectador.

Daniel González:

Bueno, Gustavo comentaba al final que cada uno de nosotros busca de alguna manera que sobreviva la película de múltiples formas, pues el espectador compraba el disco con el *soundtrack* o compraba los carteles.

Gustavo García:

Pero, además, y eso marca una diferencia muy importante, comprábamos los guiones o las novelizaciones. ¡A cuántas novelas nos ha llevado el cine! Comprabas los guiones porque tenías la compulsión de llevarte alguna vez una película a tu casa. Pero no existía la tecnología para ello, así que se publicaban los guiones, y comprarlos era un fenómeno mundial, lo mismo en Estados Unidos que en España. Aquí en México, la editorial Era publicó una considerable cantidad de guiones.

Daniel González:

En Francia se publicaba una transcripción de la película con fotografías.

Gustavo García:

Incluso había un tipo muy loco, Richard Anobile, que ya en los años setenta hacia libros en donde la película iba foto por foto; era una fotonovela; entonces tú tenías *Frankenstein* o el *Halcón Maltes* o *Psicosis* plano por plano, y abajo los diálogos. Pero lo importante es que leíamos el cine. Por un lado era un ejercicio nemotécnico para recordarla por medio de la música. Y leíamos el guión o los fotogramas. Entonces éramos espectadores-lectores, y teníamos más la conciencia de la famosa frase: “Interior-noche, plano medio del personaje fulano”. Eso es algo que ahora los chavos ya no tienen. Simplemente creo que estamos ante un espectador nuevo. Decíamos en el programa pasado que es menos sofisticado, pero al mismo tiempo creo que es un espectador más intenso con unas cuantas películas. Quiero decir que el espectador contemporáneo sabe mucho menos, le interesa mucho menos la historia del cine y conoce muchos menos clásicos, pese que ahí están disponibles, pero su conocimiento de ciertas películas de culto es tremendamente intenso.

Daniel González:

Sí. El cinéfilo actual es un cinéfilo de la periferia. Le interesan películas que no son tan conocidas o que son de culto pero no han tenido una gran distribución comercial. Las puede conseguir por Internet o que con algún *dealer*, que nunca falta. Y en efecto, crea su propia cinemateca personal. Así que el fetichismo sigue existiendo.

Gustavo García:

Ah, claro, pero además tenemos un cine acompañado por toda clase de mercancías, como cuando se adapta un cómic. Uno sabe que al rato va a empezar a salir toda esta “memorabilia” que aprieta mucho las tuercas de los coleccionistas. Entonces tenemos las famosas convenciones *Star wars*, en donde se encuentran varias generaciones de caballeros Jedi, desde señores de 50 años hasta chamaquitos que van vestidos de Obi-Wan Kenobi. Y tenemos también las convenciones Harry Potter, por ejemplo, o los estrenos de media noche en donde todos van vestidos como el superhéroe de esa noche. Esto último ya es una especie de *happening*, y ya forma parte de otra forma de celebración del cine. Yo no estoy muy seguro si yo hubiera ido vestido de ruso para ver *Doctor Zhivago* o ir vestido de romano para ver *Espartaco*; a lo mejor de pandillero sí, para ver *Amor sin barreras*. Pero, en general, creo que ya se ha perdido la referencia a las grandes obras. Cuando tú les dices a los alumnos que ciertas películas en realidad son paráfrasis de Shakespeare o son paráfrasis de Melville, les da flojera. A ellos no los lleses a esos otros terrenos, llévalos a terrenos

donde puedan consumir otro referente de manera rápida e inmediata.

Daniel González:

Y sobre todo las películas contemporáneas que hacen guiños a la televisión o al cómic, como por ejemplo, *Scott Pilgrim*. Cuando yo veo esta película entiendo por qué a un chavo de veintitantos años...

Gustavo García:

Lo puede prender.

Daniel González:

Exactamente. Porque ahí hay una serie de referencias musicales, visuales y publicitarias que se pueden reconocer, y eso siempre ha sido muy importante en el cine; me refero a la posibilidad de encontrar un espacio para la fantasía, el deseo o la propia realidad.

Gustavo García:

Volvamos ahora al cine mexicano, porque es distinto cómo nosotros recibimos una película en los años cuarenta y cómo la reciben los espectadores de ese momento. Lo que entonces se planteaba en una película era: “Esto es un México que ustedes pueden reconocer”. Y el gran secreto del cine mexicano de entonces, especialmente cuando se empezó a exportar en los años cincuenta, era: “Vamos a vender lo que los otros países no tienen, que es México”. En otros países pueden tener familia, pueden tener asesinatos, pero lo que no tienen es paisaje mexicano, ciudad de México. Entonces se creó un sabio equilibrio en donde podías vender una fábula tremenda como *Macario*, le decías al espectador extranjero: “¡Ah!, esto es un indígena”, y al mismo tiempo *Macario* no está identificado con ninguna etnia específica; nos lo compran porque maneja valores universales. Así funcionaba ese cine, porque decían: “¡Ah! estás viendo lo que tenemos nosotros, que es México”. Así nos ocurría a nosotros al ver una película de Kurosawa, pues nos metía en un drama tremendo, pero también nos vendía su propio Japón. Ésta es la manera de fantasear y de idealizar a una nación. Por eso ahora no están funcionando las películas mexicanas y sí funcionan las de otros países. Porque no es nada más que nos vendan la experiencia de la felicidad, la melancolía, la tristeza y el amor, nos están vendiendo también lo que no tenemos. Por eso los jóvenes adoptan una película como *500 días sin ella* o, hace unos años, *Réquiem por un sueño*; éstas son el equivalente a *El graduado* para mi generación. Y es que ni modo que entonces adoptáramos una película de Mauricio Garcés y Silvia Pinal, porque no nos identificábamos con ellos, pero el cine de Hollywood sí nos da películas con las cuales engancharnos; ésos son los secretos que tendríamos que estudiar más a fondo.

Y yo creo que aquí estamos ante desafíos que los propios cineastas deben sentir ya enormes. Cuando Michael

Curtiz dirigió a Olivia de Havilland y a Errol Flynn sabía que estaba haciendo una escena de amor maravillosa, porque la gente quería verlos besándose. En cambio, si un director hace una escena de amor ahorita, es cada vez más difícil que una estrella de cine perdure. Tú lo puedes ver en las portadas que dedica el *Vanity Fair* cada año en el número dedicado a Hollywood. Si ves la revista de hace cinco años, la mitad de los que eran las estrellas de gran promesa no volvieron a filmar o filmaron dos películas y ya cayeron en la droga, el alcohol, el escándalo. Los cacharon robándose unas pulseras y hasta ahí llegó su carrera. Hollywood invierte mucho en generar estrellas, pero son tremendamente volátiles. Entonces ya no tienes grandes parejas con las que tú puedas armar una película. Pensemos en que tienes un actor como Johnny Depp, pero ya no tienes a una pareja para él. Entonces pones a Angelina Jolie, pero la película es una basura. Apostaste sólo al valor de la estrella y no hay un solo momento memorable en la película. Entonces yo creo que debe ser un enorme desafío para un cineasta hacer una gran escena de amor o una gran escena de rabia; no de violencia, sino de rabia. Pensemos, en cambio, en Bette Davis, Marlon Brando o Joan Crawford. Cuando alguno de ellos se enojaba, tú decías: “No quiero tenerlo enfrente”. En este momento no hay ningún actor para trabajar esto sin que se vea ridículo. Y había que pensar que esas grandes escenas eran el clímax de una película de Mankiewicz, digamos, *La malvada*, casi estás viendo una obra de teatro, con mucho diálogo, donde los personajes platican cosas inteligentes. Pero era una película para adultos y espectadores acostumbrados a oír diálogos. El nuevo espectador no quiere oír diálogos, quiere acción. Y cuando tienes acción no tienes sustento psicológico y, en consecuencia, los personajes no pueden reaccionar de ninguna manera que no sea pegando la carrera o diciendo: “*Oh, my God!*”. Este tipo de cosas suceden, creo que hay un deterioro de las grandes emociones en la ficción contemporánea, y eso me parece muy serio. Y ahora un último punto. Como veíamos, el cine hasta antes del DVD era visto con una enorme intensidad porque a lo mejor era la única vez que veríamos esa película. Si la queríamos volver a ver era en cines de píojito, rayada y balaceada, o a lo mejor mucho tiempo después en la televisión, con comerciales. Ahora el joven espectador va al cine como quien checa un catálogo. Va al cine a ver la película que va a comprar dentro de tres meses, diciendo; “No, ésta no la voy a comprar; ah, ésta sí me la compraría” o “Esta otra, bueno, sólo si me la regalan”. Entonces ya no van al cine con esta compulsión de decir: “Ésta es la última vez que voy a enfrentar esta experiencia”, sino que van a una especie de pretemporada cinematográfica.

Conductor:

Me haces recordar a Natalie Portman en *El cisne negro*, y quiero preguntar: ¿las emociones son diferentes en el cine comercial y en el cine de arte?

Daniel González:

Bueno, yo no estoy muy de acuerdo con estas distinciones, pues me niego a pensar que todo el cine norteamericano necesariamente es un cine comercial y que todo el cine europeo es necesariamente cine de arte. Pero es cierto que en la búsqueda de la espectacularidad, el llamado cine comercial o el cine industrial está muy conducido, muy calculado, muy establecido. Y aún así, puede no funcionar. Por ejemplo, *Pearl Harbor* fue un *crack*, un fracaso estrepitoso. Pero yo creo que una de las características fascinantes del público de cine es que, a pesar de la manipulación y de lo que uno pueda decir, hay un alto grado de impredecibilidad; persiste el deseo de ir al cine, a pesar del DVD o el Internet; el cine sigue teniendo peso, a pesar de las series de televisión...

Gustavo García:

Que tienen una gran calidad.

Daniel González:

Pero el cine sigue teniendo un grado de supremacía histórica, de seducción, de legitimidad que no tienen aún los otros medios audiovisuales. No sé si la vaya a perder, pero creo que aún la tiene.

Gustavo García:

Todavía la tiene. Aquí me gustaría contar una anécdota que confirma mucho de lo que dices con respecto a la relación entre el cine y su espectador. Y es que en el cine mexicano la tenemos perdida. Hace más o menos un mes asistí a una reunión con jóvenes cineastas, todos ellos seguidores de Reygadas; y Reygadas es el nombre oculto de Yahveh. Entonces en un momento dado les dije que yo creo que el gran problema del cine mexicano es la falta de promoción, es decir, lograr que los espectadores quieran ver sus películas, sean del tipo que sean. Y yo creo que incluso Reygadas quiere que la gente vaya a ver su película, aunque sabe que habrá un público limitado. Y uno de ellos dijo: “Pues a mí no me interesa que mi película sea vista. Si a mi película la ven diez personas, ya con eso me doy por satisfecho”. Y le dije: “Pues pobre de tu productor, y pobre de tu idea del cine. Entonces para qué estás filmando”. Su respuesta fue: “Yo filmo para mí”.

Daniel González:

El autonomismo.

Gustavo García:

Exacto. Y creen que eso es Reygadas. Y les dije: “Perdón, pero Reygadas es un cuate que tiene mucho dinero, y este restaurante tan elegante donde estamos ahora es de la hermana de Reygadas. Así que a Reygadas le sobra la lana, y si pierde dinero con su cine, eso no le representa ninguna desgracia. En cambio, si ustedes hacen una película y pierden el dinero que invirtieron, no van a volver a filmar en su vida. Por eso tienen que pensar en el público”. Y

eso es exactamente lo que estamos discutiendo en este programa. Todo cineasta, todo productor, piensa en su público. Éste es el caso de *Harry Potter* y su productora Warner, que siempre se plantea qué edad tienen los espectadores, y resulta que algunos tienen siete años y otros ya tienen treinta y tantos años. Entonces hay que decidir cómo terminar una saga que termina en un tono tremendamente violento. Pensemos en Jeunet o en cualquiera de los grandes directores laboriosos, minuciosos. Jeunet está pensando: “Hice *Amélie*, y gustó muchísimo. Pero ¿qué hago en las películas que siguen? ¿Sigo haciendo películas para las masas, o hago mi propio cine?”. Christopher Nolan hizo la película más alucinada del año pasado, *El origen*, que es un viaje tremendo. Creo que en el fondo él no sabe lo que hizo, pero fue muy su película, no se detuvo ante nada, y no la premiaron. Pero él sabe que hizo una película de culto, quizá la película más de culto de toda su carrera. En cambio, cuando David Fincher hace *Redes sociales* hace su película de menos culto, pero es la que lo proyecta más. Todo esto nos habla del tipo de cálculos que un autor debe hacer para proyectar su película. Y precisamente eso es lo que no existe para nada en el cine mexicano.

Daniel González:

Claro, porque además el cineasta, aunque no lo quiera, está organizando las cosas para que alguien vea su trabajo.

Gustavo García:

¡Claro!

Daniel González:

Finalmente, el director es el usuario de un lenguaje. Y aunque él diga que es para sí mismo, cada vez que emplaça una cámara y que pide a un actor que filme cualquier pasaje, lo está haciendo para que alguien lo vea, implícitamente. Entonces es un poco ridículo pensar que un cineasta hace su película sólo para su cámara y para sí mismo.

Gustavo García:

Claro.

Conductor:

Aquí pienso en casos, como los que platicábamos fuera del aire, como el de *Presunto culpable*, que rebasó las expectativas originales de sus productores.

Daniel González:

En el caso de los documentales, el espectador sabe que lo que es referido en esas imágenes tiene un correlato que se puede verificar. En la historia del documental hay grandes películas, como *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, que sigue generando, incluso en los espectadores jóvenes con quienes yo he estado, una sensación como de una descarga eléctrica. En el caso de *Presunto culpable*, no puedo

olvidar las reacciones emocionales del público cuando yo la vi, provoca en el público...

Gustavo García:

Una catarsis.

Daniel González:

Claro, hay una catarsis. Y el documental lo maneja muy bien, porque cada uno de los espectadores podría haber sido (o ha sido, en muchísimos casos) el protagonista de la película, es decir, la víctima de todos estos atropellos.

Gustavo García:

Sí, yo creo que los documentales cumplen dos funciones o apelan a dos vías. Por un lado pueden ser una prédica para convencidos, es decir, tú vas a ver un documental porque tú sabes de qué se va a tratar. Por ejemplo, vas a ver *Fraude* de Luis Mandoki, porque tú estás muy enojado contra Calderón. Y entonces no cuestionas nada de lo que hay en la película, porque, al contrario, te está diciendo que tienes que estar muy enojado: “Mira, ahí están las urnas todas manoseadas”, etcétera. Y sales más encabronado de lo que entraste a ver la película. Entonces cumple con esa función. Pero también puede cumplir una función distinta, como en el caso de *Presunto culpable*, donde te llevas una gran sorpresa. Pensemos, por ejemplo, en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, que es algo que yo hago constantemente con mis alumnos. Es una película tan perfecta, en momentos tan hermosa, tan seductora, y tú sabes que lo que te está seduciendo es el mal puro y el poder político en su expresión más malévola. Todo esto, por fuerza, es perturbador. Son pocos los que salen intactos después de ver una película como ésta. Entonces ahí tenemos estas dos vías. En el caso de *Presunto culpable*, yo creo que va por los dos lados. Porque tú sabes que efectivamente el sistema de impartición de justicia en el país está muy mal, pero no sabes qué tan mal hasta que te enfrentas a este caso. Y a ti te pone en una situación vulnerable, porque si todo esto le pasó a este pelado, le puede pasar a cualquiera. Y ya después la piensas, y dices: “Bueno, soy clase media, a lo mejor hasta media alta, y un judicial no se va a meter conmigo, sino que va a venirse contra los pobres chavos de Iztapalapa”. Ya lo empiezas a racionalizar. Pero mientras, lo que tú estás viendo es el caso de una injusticia tan grande contra alguien tan desamparado que efectivamente se echa a andar otro mecanismo, que es el del descontento social. Eso me parece muy, muy interesante y muy peligroso para el poder. Porque nunca habíamos visto que un documental en México produjera todas estas reacciones. Esto habla bastante bien del sistema, pues esta película, hace veinte años, la estaríamos viendo en un auditorio de la UAM, en funciones clandestinas, esperando que no lleguen los judiciales a cerrar la sala y que nos saquen a todos.

Daniel González:

A confiscar la copia.

Gustavo García:

Exacto. El hecho de que sea la película más vista este año habla muy bien del sistema, y de cómo hemos conseguido estas victorias. Pero no nos las dieron, las tuvimos que pelear durante muchas décadas; al mismo tiempo ya hubiera yo querido que, por ejemplo, *El grito* hubiera tenido una difusión similar en su momento. No sé cuántas películas sobre las muertas de Juárez o sobre muchos otros temas merecen esta difusión. El documental mexicano es riquísimo, sobre todo en los últimos diez años, y ninguna película había tenido esta difusión; entonces, uno está pensando: “Bueno, pues que vengan las otras”. La gran duda es si no viene otro *Presunto culpable*, o si sólo se van a distribuir más *Presuntos culpables*, como si fuera el nuevo *Allá en el rancho grande*. Y podría ocurrir que si no sacas películas que le mienten la madre al Ministerio Público, ya no te las van a comprar las exhibidoras. La pregunta es: ¿hay vida después de *Presunto culpable*? El documental mexicano sigue vivo y hay temas muy fuertes. Viene un documental maravilloso que se llama *Agnus Dei, Cordero de Dios*, que hizo esta niña Alejandra Sánchez, la que hizo *Bajo Juárez*. Es simplemente el caso de un chavo monaguillo que durante cinco años fue violado sistemáticamente por un cura en una parroquia de aquí del DF. Este cuate crece y es un estudiante de Ciencias Biológicas de la UAM. Contacta a esta cineasta y le dice: “Quiero que filme cómo busco a este tipo porque lo quiero encontrar y decirle que me hizo mucho daño y que no lo perdono”. Entonces la película es la búsqueda de este cura, de parroquia en parroquia. Esta película es tremenda, y va a entrar a varios festivales. En Guadalajara tuvieron que decir: “No vamos a anunciarla, porque si la película se anuncia entonces el gobernador es capaz de bloquearla”. Así que el documental mexicano viene muy fuerte. Pero qué va a pasar, ¿todos van a buscar *Presuntos culpables*?

Conductor:

A partir de lo que dices, me surge una duda: ¿el documental mexicano se está volviendo melodramático? Y si es así, ¿ello se debe a que el mexicano prefiere el melodrama?

Daniel González:

Bueno, yo creo que *Presunto culpable* tuvo una campaña de difusión muy agresiva. Ningún otro documental en la historia del cine mexicano había tenido esa campaña. Yo pienso en un documental anterior que también estuvo en salas comerciales, *Los herederos*, de Eugenio Polgovski, es una película exquisita, espléndida...

Gustavo García:

Estuvo en cartelera dos semanas, si bien le fue.

Daniel González:

Sí, pero cuando yo fui a verla al cine, la gente aplaudía; es decir, produce una fuerte respuesta emocional, y no es melodramática en lo absoluto. Me pregunto si esa pe-

lícula, con una buena campaña, hubiera tenido una resonancia mayor que la condena a ser exhibida durante sólo dos semanas en unas cuantas salas, porque es una película muy transparente, muy nítida en su narrativa, visualmente muy hermosa, que en efecto conecta emocionalmente al público...

Gustavo García:

Además, es muy dolorosa. Es la historia de los niños que trabajan en el campo.

Daniel González:

Pero no había una mirada compasiva. Y eso la hace...

Gustavo García:

Más dura, ¿no?

Daniel González:

Sí, pero completamente asequible. En ese sentido, por ejemplo, es muy emotivo el documental *Los ladrones viejos*, de Everardo González, totalmente alejada del melodrama. En este momento hay grandes documentalistas en el cine mexicano, tal vez mejores que los directores de ficción.

Gustavo García:

Sí, sin duda.

Daniel González:

Pero el documental ocupa un lugar marginal en las salas cinematográficas; y son mexicanos, es terrible decirlo, pero no van a encontrar el apoyo de los distribuidores, como sí lo tiene Michael Moore.

Conductor:

Para ir cerrando estos dos programas, nos acercamos a unas conclusiones pensando en que parece ser que en los últimos años el documental en nuestro país es el cine que ha generado más emociones, en particular en relación con el amor, la felicidad y la melancolía en el cine.

Gustavo García:

¡Uy!, éstas son conclusiones muy grandes. Pero yo creo que el cine sí es el gran consagrador, a lo largo de todo un siglo, de nuestros sueños. En consecuencia, el consagrador de nuestras felicidades. Yo creo que pocas veces somos más felices o se muestra más nuestra felicidad que cuando estamos en el cine, ya sea en la comedia musical, en la comedia simplemente, o en el *happy end* de algún melodrama. Pocas veces somos más felices que saliendo de ver una película. Pocas veces somos más melancólicos que a la mitad de una película. Pocas veces somos más tristes que cuando no vemos una película. Yo creo que el cine nos da las tres estancias anímicas y las consagra. Y, sobre todo, nos dice que esos tres estados de ánimo son enormemente importantes. Yo creo que ése es uno de los más grandes

valores del cine. Por encima de la literatura, el cine, en su nivel masivo, le dijo al ser humano: “Eres importante, y lo que tú sientes es enormemente trascendente”.

Daniel González:

Sí. Y bueno, ir al cine es una expedición de descubrimiento, de hallazgo, de experimentar cosas que el espectador no podría experimentar de otra manera. Y tal vez instintos homicidas y deseos inconfesables se manifiestan con toda libertad en el cine. Simplemente, por ejemplo, pienso en lo que supuso el cine para muchas mujeres a principios del siglo XX, cuando nadie podía controlar sus fantasías y sus deseos si veían la figura del hombre musculoso en el famoso corto de Edison, que podría alimentar cualquier cantidad de sueños lúbricos. Entonces el cine es un espacio de liberación de las emociones y de los deseos. En ese sentido estoy de acuerdo con Gustavo. Tal vez el cine, como ningún otro medio durante el siglo XX, propició la capacidad del ser humano para explorar emociones que nunca podría imaginar que podría haber experimentado.

Conductor:

Pues muchísimas gracias por haber estado con nosotros estos dos capítulos, haber soportado este calor de la cabina, y esperamos que esto no se cierre aquí. Esperamos que haya más programas sobre cine, sobre emociones en el cine...

Gustavo García:

Materia dispuesta.

Conductor:

Y bueno, amigos, nos estamos escuchando aquí la próxima semana en su programa *Versión Radio*. Muchas gracias.

Recibida: 17 febrero de 2015

Aceptada: 16 marzo de 2015

* Esta entrevista fue transmitida en los programas uno y dos de *Versión Radio*, junio de 2011, realizados en los Talleres de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. La conducción de la misma estuvo a cargo de Fernando Lozano Ramírez. Participaron como invitados Gustavo García y Daniel González Marín. La introducción presentada aquí es una colaboración especial de Yolanda Andrade Mercader para la revista *Versión*.

**Fernando Lozano Ramírez es coordinador de los Talleres de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

*** Yolanda Mercader Martínez es profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Coordinadora del Área de Concentración de Cine y Género y de Cinematografía y Producción Audiovisual. Licenciada en Antropología Social. Maestra en Bibliotecología. Maestra en Antropología Social. Sus líneas de Investigación son cine mexicano, cine y género, y convergencia de medios. <yolanda-mercader@hotmail.com>.

Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “La juventud en el discurso cinematográfico nacional” (*Tramas*, núm. 40, diciembre, 2013, pp. 215-234); “El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación” (*Reencuentro*, núm. 63, abril, 2012, pp. 47-52); “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” (*Tramas* núm. 36, junio, 2012, pp. 209-237); “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica” (*Anuario de Investigación*, 2009, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, pp. 191-215); “El cuerpo masculino en el cine mexicano como mecánica productiva del ocio y la distensión” (*Tramas*, núm. 32, invierno, 2009, pp. 193-213).

Imagen de inicio:

Foto: archivo *El Universal*. Recuperada de <<http://www.eluniversal.com.mx/>> [fecha de consulta: 20 de marzo de 2015].

Cómo citar este texto:

Lozano, Fernando; Yolanda, Mercader (2015), “Entrevista con Gustavo García”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 172-184, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.