

La potestad de las historias

Entrevista con
Everardo González

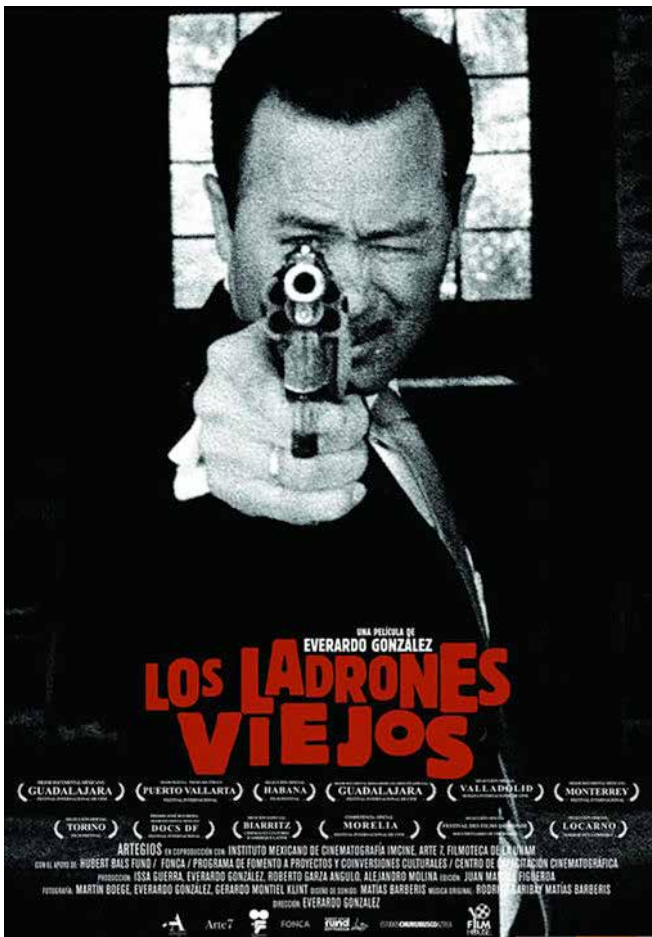
Eder Lecast



Curates de Australia, 2011

El documental en México y en el resto del mundo no había sido más que el retrato de las sociedades, era el comienzo del cine. Así se conoció hasta que —al igual que la ficción— adquirió forma narrativa para establecer los andamios del género que ahora conocemos: Vértov y Flaherty fueron acaso los primeros en realizar documentales con un lenguaje cinematográfico notorio, el montaje.

En México, desde los años de la Revolución, hasta hace unas décadas, percibimos el documental como un género hecho de testimonios, más como un ejercicio periodístico sujeto a intereses políticos que como género cinematográfico. Actualmente la obra documental de Everardo González quizá sea —junto con



la obra de otros brillantes, pero pocos cineastas— el reflejo de la aspiración a la calidad del cine mexicano, que se encuentra secuestrado muchas veces por un cine de ficción basado en los valores de las masas, de las empresas y de los cineastas apócrifos que, más que realizadores, son artistas con dinero. Entre tanto, tal vez el documental sigue siendo aún el “pariente pobre del cine de ficción”, como lo calificaría Carlos Mendoza.

Cuates de Australia es el último documental de Everardo González, cuya obra filmica abarca otros documentales aclamados y premiados como La canción del pulque (2003), Los ladrones viejos (2007) y El cielo abierto (2011).

¿Qué relación hay entre la crónica y el documental, es decir, entre un género literario y uno cinematográfico?

Tienen una condición sin potestad. La crónica no es propiamente literatura ni periodismo necesariamente. Lo mismo pasa con el documental, propiamente no es ficción pero tampoco periodismo. Lo que pasó con el documental es que era considerado más cercano al

reportaje. Lo que nos arrojaba eran elementos para entender las cosas. La crónica, igual que el documental, nos dan elementos para sentir la realidad.

¿En qué momento deja de haber una visión objetiva respecto a la realidad por parte del documental?

Desde la elección de lo que se hará. Siempre está el punto de vista de quien va a construir la historia, de la elección de lo que se dice, cómo se dice, de lo que se va a ver. Igual que la crónica, que incluso permite la lírica. Desde ese momento comienza a dejar de ser objetivo. Cuando comienza a ser propaganda o cuando empuja simplemente la denuncia de algo deja de ser objetivo.

¿Mediante el montaje, el documentalista o el editor, agregan algo de dramatismo?

Todo. Cuando tú partes de la idea de lo que vas a hacer es una construcción cinematográfica, cambia radicalmente lo que estás planteándote frente a la realidad. El documental estaba muy acostumbrado a ser un observador pasivo y a traer al mundo lo que sus ojos veían; ya venía ahí una carga subjetiva, pero se procuraba no incidir. Yo siempre he pensado que aquel que no incide no está haciendo una película, está haciendo un registro. Yo siempre parto de que mi compromiso es con la obra cinematográfica. Desde el momento en que yo elijo una historia, elijo que la historia tenga elementos posibles de construcción cinematográfica; eso se traduce después en el montaje. Cuando sube la curva dramática, cuando baja la curva dramática o cuando tenemos que construir la llegada del punto nodal de la construcción cinematográfica narrativa es algo a lo que pongo mucha atención, y los editores con los que trabajo también tienen que hacerlo porque son intérpretes también de lo que yo quiero, de lo que yo intenté. Cuando no es así se depende demasiado de la realidad, y yo siempre he partido de que la realidad es bastante aburrida, no da para películas. La realidad da para vivirla, no para hacer películas: no estás haciendo un oficio.

¿Crees que en el documental es posible crear un personaje, por ejemplo, “el Carrizos” de tu cinta Los ladrones viejos? Tom Wolfe decía que la psicología de los personajes no se podía manejar bien desde el cine...

Gay Talese dice lo contrario. Habla del entendimiento del otro a partir de la psicología para su construcción como personaje.

Lo que uno va a construir es qué vio del otro. Los seres humanos somos muy complejos y no es posible que nuestra complejidad se cuente en cien minutos, en una pantalla, entonces como narrador tienes que elegir en qué momentos tus seres humanos presentan condiciones de contradicción que los humanizan como personajes cinematográficos, aunque eso tiene que ver primero con la mirada y después con la elección de lo que se dice en el montaje. Por su puesto que un personaje como “el Carrizos” no sólo es esta parte luminosa; tiene una parte muy oscura; sin embargo, la película era sobre la ética y lo amoral en un mundo antiguo, amoral y antiético. Probablemente si yo estuviera haciendo un reportaje, tendría que buscar distintos puntos de vista, pero como yo estaba más cercano a la crónica, el personaje que sé que va a conectar contigo, espectador, es el cínico, el que hace que tú te cuestiones sobre tus partes oscuras. El oficio mismo te está haciendo hablar de una parte oscura, no es necesario machacar sobre la oscuridad del personaje, porque su oficio es una parte oscura. Lo revelador es lo que nos sorprende, lo que nos conecta, no las obviedades. Es más revelador un hombre que te plantea una posición ética y moral dentro del mundo del crimen que un hombre que te dice que para él la vida no vale nada, ese es el lugar común.

¿Hay empatía con los actores, los personajes? ¿Hay facilidad para acercarse a la gente desde el principio o ésta pone límites desde el principio?, ¿cómo es esta relación?

Siempre se pone un límite, y el cineasta siempre debe respetar ese límite. Cuando no, se busca la



denuncia. El problema con el documental de denuncia es que “el fin justifica a los medios”. Yo prefiero ser de la idea de que voy a hacer simplemente una película. Qué pase y qué fibras se toquen en el espectador no dependen de mí. Las obras adquieren vida propia. Bajo esa premisa yo asumo que no soy el creador de las historias, como sería en el caso del cine de ficción. Yo interpreto las historias de otros, pero no olvido que son de otros, que a mí me las prestan por un periodo.

Los personajes se intimidan.

Por supuesto, la cámara nos intimida a cualquiera de nosotros, o nos hace reinterpretarnos a nosotros mismos de otra manera, como queremos que nos vean. Esto pasa mucho con la fotografía, o con los materiales filmados de las familias: sólo vemos los momentos buenos, ¿no es cierto? Eso pasa con cualquier ser humano.

Ahora, la ventaja de asumir que la historia les pertenece a los otros, es que les otorga el poder y el lugar más relevante dentro de una filmación de documental.



Cuates de Australia, 2011

Entonces eso ya es un principio empático. No tiene que ver con la puesta en cámara, tiene que ver con cómo asumes la potestad de las historias. Ahí comienza la empatía.

Me parece que en tus documentales hay aspectos de denuncia. ¿En El cielo abierto o en Cuates de Australia hay esa intención?

Nunca tengo pensado eso. Eso lo pones tú, no se lo pongo yo. Para mí *El cielo abierto* es la historia de un asesinato; tal vez para ti es la denuncia de las vejaciones a un pueblo. *Cuates de Australia* es la historia de un pueblo que espera la lluvia; a lo mejor para ti es una denuncia de los problemas de marginación y sequía, pero yo creo que eso tiene que ver más con el escenario en el que se filma, tiene que ver con la posición del cineasta. De hecho, yo soy contrario, opuesto a las películas de denuncia, porque éstas te obligan a poner las dos caras de la moneda, a ser imparcial y a procurar ser objetivo. Eso para mí es absurdo.

Ahora, el escenario está tan lleno de esos fenómenos por denunciar que el público los toma como denuncia. *Los ladrones viejos* no es la historia de la corrupción; es la historia de un ladrón que roba la casa de un presidente. Igual *El cielo abierto*, es la historia de un hombre que sabe que será asesinado. *Cuates de Australia* es la historia del éxodo de un pueblo en espera de la lluvia.

Creo que el aspecto creativo tiene un gran valor sin politizarlo o sin intelectualizarlo. En Cuates de Australia veo, mediante el montaje, un manejo de los signos de la muerte, del tiempo. Llamó mucho mi atención la imagen donde aparecen los cementerios secos, como si fuera un signo opuesto a la vida, es decir, la vida como un "momento mortuario". Me parece que la gente vive con la muerte en la vida misma.

Así es. Pero esas son meras interpretaciones. Pasa lo mismo que con el aspecto político. Cada espectador ve lo que quiere ver. Depende de sus referentes; depende de sus capacidades; depende de su ánimo. Pues sí, esto es efectivamente una interpretación de todo lo que uno puede ver ahí. Aunque el detonante tenga ver con lo ecológico; tenga que ver con lo antropológico o tenga que ver con lo social, simplemente son los detonantes de la historia. La reflexión de *Cuates de Australia* no es que nos estamos quedando sin agua; la reflexión es qué tan vinculados estamos con la muerte; qué nos significa la vida; cuál llega con más violencia. Esas son las reflexiones.

Un problema del cine mexicano, del cine de ficción, es que va por un lado muy contemplativo.

Sí, los "lentometrajes."

A veces es muy aburrido.

Es una fórmula que está funcionando al menos para el mercado que nos queda libre, que es el mercado de los festivales de cine. Yo lo que creo es que hoy parte del éxito que ha tenido el documental y el reconocimiento que ha tenido por lo menos en los círculos cinematográficos —porque todavía no en los demás círculos— es que cada vez está más cercano a las fórmulas del cine de ficción.

Es mucho más complejo acercar el documental a las fórmulas de la ficción, porque entonces los personajes se crean de otra manera, porque el proceso de convertir un ser humano en un personaje cinematográfico es complejo, porque vienen los cuestionamientos sobre la mentira y la verdad. En el cine de ficción no padecen eso.

Sabemos que hay problemas para distribuir el cine mexicano o el cine mundial.

No hemos visto cine sueco desde Bergman, creo.

A excepción de espacios como la Cineteca.

Así es. Gracias a esos espacios

¿Qué falta por hacer para que haya una modificación, quizá la del artículo 19 de la Ley Cinematográfica, como mencionabas en una carta?

Tendría que haber una posición más empática por parte de las empresas mexicanas. Pero eso es prácticamente una ilusión. Las posiciones empáticas de Televisa no existen, las de Telcel no existen, mucho menos las de los exhibidores de cine; no hay una posición por parte de éstos que les haga entender cuál es la relevancia de la cinematografía y de las artes para tener una sociedad más humanizada y humanitaria. Tenemos que renegociar el rubro de cultura en el Tratado de Libre Comercio, porque la cultura es un bien intangible. Entonces hoy que ya se consolidaron estas empresas, que se subieron muy rápido al tren de libre mercado, que se están consolidando, el cine les representa utilidades o pérdidas.

Empresas como Cinépolis o Cinemex...

Todas. Cinépolis lo que tiene es que es la cadena más poderosa de exhibición de América Latina y la cuarta en el mundo. Si tuviéramos un empresario empático detrás de eso, él como empresario tendría la capacidad de reposicionar a nivel mundial el cine de este país.

No hay nada que detenga que un solo título ocupe más del 80% de las pantallas. Si tu tienes más del 80% de las pantallas ocupadas por un título que además viene en un paquete con otros siete títulos, el espacio de programación en salas no sólo para el cine mexicano, sino también para el cine mundial es nulo. Si tú tuvieras ese tope, quedarían espacios y salas que el exhibidor tendría que promover para tener recuperación. El problema es que el exhibidor recupera sus costos operativos desde el primer fin de semana; nosotros no.

En México no hay una curva que se invierta, es decir, que primero empiece a ganar el productor y después el exhibidor. En México desde el primer día el único que gana es el exhibidor, no tiene necesidad de mantener una película en pantalla porque ya ganó; sabe que la próxima semana le viene otro estreno y va a volver a ganar sus costos operativos. En Estados Unidos la curva es al revés, la primera semana el 90% es para el productor y el distribuidor, y el 10% es para el exhibidor.

Es un problema de leyes, de ideas de país, entonces tenemos públicos ignorantes, masivos, educados por la televisión.

Veo que hay cierto grado de corrupción o de influencias que tienen algunos cineastas.

Claro. Este país es tan clasista y tan desigual que los vinculados con el poder tienen las puertas abiertas para todo. Los documentales de este país que han tenido relevancia en taquilla están vinculados con el poder. El cine tiene que ser relevante por su calidad. 