

Entrevista al documentalista mexicano Everardo González

Escrito por: Paulina Sánchez



*Paulina Sánchez: me gustaría preguntarte sobre algo que una vez te escuche decir, hace algunos años, en un taller que tomé contigo durante el festival de Ambulante en Guadalajara. Recuerdo que cuando nos contaste sobre **La canción del pulque** dijiste una frase que a mí me gustó mucho: “Antes que hacer cine, prefiero vivir mucho”. En ese sentido, ¿qué es el cine para ti, para tu vida?*



Everardo González

Everardo González: Bueno lo que pasa es que sí es así... finalmente creo que yo elegí el documental justo por eso, y ahora que te lo digo busco reafirmármelo, porque uno pasa por un camino difícil: primero pasa uno por la euforia de ver terminada una película, luego por la ilusión de estarse posicionando más o menos y seguir teniendo chance de ir filmando, pero también uno pasa por momentos de decepción fuerte cuando uno ve que se siguen empujando las películas de la misma manera en que se empujaba la primera. Lo que si veo es que elegí esto porque es una consecuencia del modo de vida que a mí me interesa. Creo que si no, hubiera elegido el cine de ficción para pasar mucho más tiempo encerrado en el proceso creativo; y creo que no. Lo que a mí me ha interesado siempre es conocer la vida del otro, su manera de ver el mundo y depender mucho de la fortuna, de la suerte. Creo que lo que hago tiene que ver con eso, por eso creo que mi trabajo no es muy coyuntural a nivel político, nacional o noticioso, sino mucho más en función de lo que a mí me ha sucedido o lo que a mí me está llamando la atención en ese momento, y como a mí me ha interesado mucho viajar, y a lo mejor no soy un gran viajero, pero sí disfruto mucho de los tiempos estando en carretera o de la posibilidad de bajarme en un comedero sobre la carretera y hablar con la gente. Y eso creo que tiene como consecuencia el tipo de cine que yo hago. Volviendo a tu pregunta, pues creo que el cine para mí es una consecuencia del modo de vida que elegí más que un fin o un puerto al que hay que llegar. Es como una motivación para mantenerme despierto.



La canción del pulque (2003)

PS: *Tu formación académica como sociólogo -si no me equivoco- ¿cómo se relaciona con tu labor documentalista, cómo te lleva al documental y, a nivel de método, cómo te ayuda?*

EG: Estudié Comunicación Social que, efectivamente, tiene más que ver con la sociología que con las ciencias de la comunicación. En la universidad donde estuve en aquellos años cuando entré, en el 90, casi cuando cayó el muro, casi terminada la Perestroika, era una escuela que tenía mucha más formación cercana a lo social. Todas las carreras, hasta la medicina, tenían que ver con lo social y con la vocación de servicio. Yo no sé cómo es ahora, pero sí sé que es muy distinto. Entonces era muy distinto a escuelas como la Ibero o el Tec de Monterrey, donde se formaban mucho más técnicos; aquí era mucho más basado en las teorías de la comunicación social y en la sociología. Creo que justo cuando yo hice la primera película, *La canción del pulque* encontré un espacio en el que podía conservar lo que me había formado previo a entrar a la escuela de cine. Cuando entre a la escuela de cine fue un shock. Entrar a un mundo donde todo el mundo perseguía cosas bien distintas a las que yo, de alguna manera, había entendido de la vida. La gente quería ser buenos fotógrafos, hacer mucho dinero. Se buscaba mucho el reconocimiento. No como el día de hoy, porque no había la cantidad de festivales de cine que hoy tenemos, entonces las posibilidades de reconocimiento eran mínimas. No era una persecución tan voraz como la que tenemos hoy, pero sí se

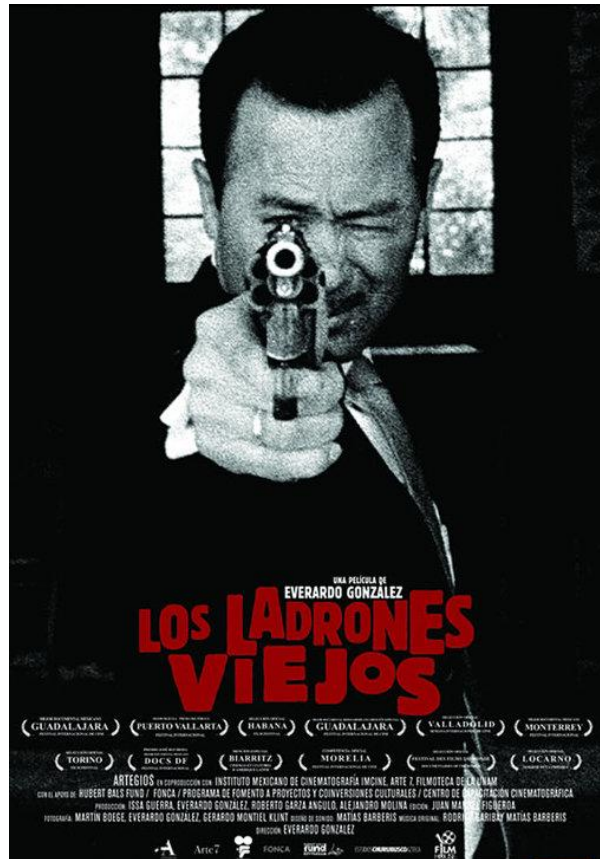
perseguían otras cosas. La gente estaba mucho más cercana a los géneros dramáticos que a la realidad social del país y bueno, del mundo, no te digo.

Siempre fue una especie de conflicto cuando yo encontré el documental porque de alguna manera, aunque siempre existió, digamos que me lo encontré, porque no se hablaba mucho de documental, aunque el CCC siempre ha tenido como esa parte muy importante de formación en los cineastas: por lo menos tienen que pasar por el proceso de entender que también el documental es un género con posibilidades cinematográficas, es decir, que también echa mano de las herramientas cinematográficas a diferencia de otras escuelas u otros escenarios donde el documental está muy relegado a ser prácticamente parte de una investigación social, histórica o antropológica. El CCC sí me enseñó un poco que podía echar mano de las herramientas cinematográficas. Cuando yo encontré ese universo, me di cuenta que podía retomar mucho de lo que yo había aprendido en la vida o de lo que a mí me había formado en los años previos y, claro, mucho de lo que a mí me ha ayudado a trabajar es un poco la disciplina que a mí me formó una escuela con tendencia social como la UAM. Por anacrónico que sea el día de hoy, por lo menos me dio un método para no perderme en el mundo de la investigación, una metodología, pero, sobre todo, lo que me enseñó fue a tener un acercamiento empático con el otro, es decir, a no tratar de engañar al que esté frente a la cámara —un poco más cercano a la ética periodística, que también tuve mucho de eso en la universidad. Fue el espacio donde yo pude comulgar con lo que yo creía del mundo, de la vida y del oficio cinematográfico.

PS: *Everardo, en relación a la frase “Toda película es política y social o no lo es”, ¿cómo manejas tu postura ideológica y política en tus filmes?*

EG: No es algo que me preocupe mucho, porque yo estoy convencido tal cual con lo mismo: cualquier película es un posicionamiento político. Así sea *El planeta de los simios*, cualquier película tiene una posición política y los cineastas, y en general todos los creadores, tenemos una posición política aunque no tengamos por qué estarla gritando por los cuatro vientos. Todos tenemos filias y fobias con los asuntos sociales y con los asuntos políticos. Yo sí creo que el cine finalmente es una interpretación de lo que creemos de las cosas, del mundo, por muy escueto que eso sea, por muy barato que pueda sonar, sobre todo en el documental. Yo no concibo el documental separado a lo social y a lo político, pero nunca es algo que a mí me haya preocupado mucho. No me interesa a mí, por ejemplo, el documental político *per se*, por

eso nunca he creído mucho en las películas de causa. Las películas que lo que empujan es una causa que intentan revelar al mundo, hacerle cambiar la opinión de algunas cosas, a mí me parece bastante arrogante hacer películas que generen conciencia. Yo no creo que las películas generen conciencia, a lo mejor detonan algunas fibras en la gente que las ve que les provoca ser un poco más conscientes de su presencia en el mundo, de su relevancia o de lo que les significa su presencia en el mundo. No creo que las películas tengan esa capacidad, a menos que haya detrás otros intereses, a menos que sea propaganda, y para eso el cine es muy eficaz. Entonces, como no me ha preocupado mucho eso, mis películas tampoco tienen una tendencia —al menos así lo creo — como muy radical. Una vez que elijo un tema — que siempre estará cargado de lo que yo creo política o socialmente hablando—, una vez que tomo un proyecto empiezo a pensar mucho más en función del drama de la historia, del drama interno que pueda tener una película, una narración y, claro, como todos los personajes que a mí me interesan tienen que ver con los quiebres emocionales o con las situaciones de conflicto y todas las situaciones de conflicto tienen que ver con lo social, entonces están plagados de esos escenarios que a veces tendrían que ver con lo políticamente correcto: como hablar de la injusticia, inequidad, desigualdad, y no es lo mismo, pero entra dentro de lo que pareciera, estamos obligados a hacer. Aunque siempre he creído que los documentalistas no estamos obligados a nada y que el compromiso lo tenemos con la obra, no con las causas. A mí nunca me ha gustado el cine de causas porque se vuelve manipulador. Yo creo inevitablemente que, como los protagonistas de nuestras historias son protagonistas de carne y hueso que padecen en realidad las historias, que las viven en realidad, que su sufrimiento es real o sus tragedias son verdaderas, digamos que es ahí donde uno tiene que empezar a jugar con la dramática pegada con la ética, pese a que no se hagan películas de causa. Siempre es pensando en no traicionar la obra y a quienes están colaborando para que sea posible la película.



PS: *Ahora que lo mencionas, ¿cómo te manejas o relacionas con tus personajes a nivel de ética, de la distancia entre tú y tus protagonistas?*

EG: Yo normalmente paso periodos muy cercanos. Yo sé de muchos cineastas, que además respeto, que se vuelven casi figuras paternas de los protagónicos que aparecen en sus historias. Sí paso los periodos que tengo que pasar para tratar de ser aceptado. Primero parto de esa premisa. No me interesa mucho tratar de ir a entender, sino tratar de que el otro me acepte primero; que a lo mejor es muy distinto al cine antropológico que de alguna manera a lo que va es a entender, a tratar de entender. Lo que pretendo en un inicio es ser aceptado para que pueda haber una especie de comunión y una complicidad en el trabajo que se va a hacer. Primero procuro ser muy franco con lo que estoy haciendo, nunca ponerle cara agradable al que me parece desagradable, porque estamos muy dados a hacer eso en el documental: que por tener el testimonio o la voz, le ponemos la cara buena a aquel que pensamos detestable, pero sabemos que lo que queremos es que diga cosas detestables para apuntalar su imagen. A mí realmente me interesa ser aceptado por la comunidad o los posibles protagónicos de la historia y a partir de ahí, tratar de encontrar cuáles son esos

elementos dramáticos que hicieron que yo estuviera con él. Y una vez que termina el proceso, bueno, el proceso terminó. Una cosa que siempre pongo muy en claro es que lo que estamos haciendo es una película y, claro, después se hacen relaciones afectivas y relaciones cercanas, con algunos más, con algunos menos, pero yo creo que primordialmente, lo que hay que hacer es tener un acercamiento empático con el otro, tratar siempre, no de entender, sino de ponerse del lado del otro para tratar de narrar una mejor historia o para poder hacer una mejor construcción de personajes, porque finalmente lo que tengo claro es el hecho de que es prácticamente imposible tener la verdad del otro. Uno termina siempre montando y editando lo que uno quiere ver de la otra persona, por parcial que eso sea. Entonces esos periodos de cercanía ayudan a que uno pueda parcializar y tratar de ver en el otro cuáles son los elementos que ayudan a construir la historia. No todo el mundo tiene una gran historia que contar, contrario a lo que normalmente se dice. Yo creo lo opuesto. No todos son los posibles protagonistas de una historia y normalmente como los temas o las historias que a mí me interesan están rodeadas de conflicto, pues eso implica que uno tenga un poco más de compasión por el otro, porque la cámara es un elemento muy poderoso. Muy poderoso como para vulnerarlo o no, para ponerlo en una situación vulnerable. Hay que ir con cautela para esas cosas.

PS: *¿Cómo has llegado a las historias de tus películas: buscando el conflicto, por azar?*

EG: Creo que hay temas que me interesan. Los temas que me interesan siempre están rodeados probablemente de conflicto, ya sea un conflicto personal, del ambiente, nacional, político; pero son las historias que a mí me llaman la atención. No es que esté buscando ese tipo de historias. Las historias ahí están. Simplemente de lo que leo... es como el que elige cierto tipo de



El cielo abierto (2011)

literatura. Hay literatura que a mí no me interesa, que no me llama la atención; películas que uno elige: hay ciertos cineastas que a uno le gustan, no solo por como cuentan las cosas, sino por lo que está en la pantalla. A mí, por ejemplo, siempre me ha gustado mucho más la novela policiaca que historias de literatura fantástica, entonces, así es como voy encontrando las historias. He tenido la fortuna hasta el día de hoy en que no me ha faltado en qué pensar, pero yo sé que hay de repente baches donde uno no quiere o no se le ocurre nada de qué hablar, ¿y cómo llego?: de manera muy accidentada y a veces con premisas muy distintas a lo que va a ser la película al final. Por ejemplo, en *Los ladrones viejos*, una premisa muy simple era la enseñanza o la transmisión de conocimientos entre ladrones. Eso era lo que iba a ser la película; pero la película, conforme uno va indagando, escarbando y se va metiendo más en el asunto, va encontrando otras maneras que le permiten a uno una mejor construcción dramática y ahí sí es cuando uno empieza a elegir quiénes van a ser los protagonistas, quiénes van a ser los secundarios y si todo va a estar un poco basado en las historias de vida, en los discursos de las personas, en lo que les sucede a las personas. Normalmente, mientras más conflicto y más tragedia, mejores historias se van a contar. No quiero decir con esto que todo tenga que ser sobre la tragedia, pero tú lo ves: películas que conectan más con los públicos son películas que narran las tragedias del otro. Ahora te hablo de la construcción porque a mí no me interesa el cine que sólo se basa en la tragedia, porque entonces depende mucho de la realidad, y a mí el cine que me interesa no depende necesariamente de la realidad: depende de mi interpretación de las cosas. Una película como *El cielo abierto*, en donde hay demasiado testimonio de tragedia... yo tuve que recortar mucho de eso. No me interesaba el tema del

dolor necesariamente. Mi construcción era un poco más sobre la tragedia narrativa. La tragedia como género dramático, no como elemento que fluye en la realidad. No creo mucho en lo que sólo está basado en la voz o en la tragedia del otro. Ahí es donde el documental cinematográfico tiene su diferencia. En qué tanto yo puedo construir una tragedia a partir de lo que veo como un drama de la realidad. Así llegan las historias más o menos.

PS: *¿Puedes profundizar un poco en lo último que mencionas sobre que recortaste testimonio y recurriste a la construcción dramática en **El cielo abierto**?*

Por ejemplo: yo iba a hacer una película sobre el asesinato de Oscar Arnulfo Romero en un escenario que está anticipando una guerra civil y, por supuesto, lo que anticipa y vaticina una guerra civil es la tragedia, es la vejación a los derechos humanos del otro, a los derechos civiles de las personas. Pero mi película no está cimentada en la vejación a los derechos humanos del otro, mi película está cimentada en la historia de un hombre que sabe que va a ser asesinado. Quizás hubiera sido más efectiva una película que simplemente está recurriendo y apelando a la emoción y emotividad del espectador. Es imposible no conectar con las historias donde los padres hablan de los asesinatos de sus hijos, es imposible no conectarse emocionalmente con eso, pero a mí me interesaba más hacer una especie de réquiem por el asesinato de Romero. Una historia que podía caber dentro de la tragedia dramática como género dramático y en donde había una gran historia de un crimen anticipado, un crimen que todos sabíamos que iba a suceder, que ya sabíamos que había sucedido. Me interesaba ir narrando quienes, las causas, los escenarios y dentro de esos escenarios están las tragedias de los demás, pero la premisa es un hombre que va a ser asesinado. Acercarse de esa manera es distinto en el documental. Por ejemplo, en ***Cuates de Australia*** yo podría hacer una apología a la miseria, una vez más, una película sobre la miseria, sobre la desigualdad, sobre la marginación y aunque ese es el escenario, mi película es sobre un pueblo que tiene que salir por la falta de agua; un pueblo que se le esconde a veces a la muerte. Y eso me ayuda a mí a ver que dentro de las situaciones de miseria hay júbilo, porque así somos los seres humanos. El marginado no sufre todos los días, tiene momentos de alegría y eso hace que una película pueda ser como ***La canción del pulque***, donde estos hombres marginados podrían simplemente hablar de lo desigual que ha sido el gobierno, de lo injusta que ha sido la vida con ellos, pero sin embargo, hacen una reflexión de su propia condición y eso es lo que a mí me interesa.



Cuates de Australia (2012)

PS: ¿Qué significa para ti “filmar lo real”?

Yo creo que las historias suceden. En realidad suceden, pero no necesariamente estoy filmando lo real, por ejemplo, una anécdota en *Cuates de Australia*: es una realidad que ese rancho se seca, es una realidad que la gente se tiene que ir cuando viene la sequía, pero cuando yo estuve, eso no sucedió. Pero este año, que ya terminó la película, volvió a suceder. Entonces lo que yo filmé no es lo real pero se construye como una verdad en la pantalla, ¿no es cierto?, como cualquier película. Yo siempre he partido de esa idea de que la verdad está en la pantalla, no necesariamente en la realidad y por eso no estoy haciendo periodismo, que de alguna manera exige veracidad, objetividad, y consultar más de una fuente. Yo construyo una salida de un grupo de gente que va a hacer cualquier otra cosa, pero en mi pantalla es la salida del pueblo porque se acaba el agua. Eso no estaba sucediendo en la realidad, sin embargo, es real que eso sucede y lo que estoy construyendo o intentando construir es una verdad cinematográfica, una realidad para quien lo está viendo en la pantalla. Es como cuando decían que en *Las Hurdes* de Buñuel pone a un niño muerto en una especie de balsita y lo

pone como el hecho de que los niños mueren de hambre en Las Hurdes. Después investigadores encontraron que ningún niño murió en ese momento y Buñuel aceptó que había reconstruido la escena. Esto no quiere decir que los niños no se mueran de hambre ahí, simplemente que cuando él estuvo, no se murió ninguno. Eso permite que uno no sea del todo morboso. Como lo que a veces pasa con la fotografía bélica: que se muera el otro para poderlo registrar, retratar la muerte quizás. Es más atractivo para mí tratar de construirlo del uso de secuencias que con una imagen de impacto: una imagen que me va a llevar a unas pesadillas permanentes. No creo en eso, no creo que lo que se esté filmando sea la realidad. Es la realidad pero no necesariamente la que va a terminar construida en la pantalla. Uno termina manipulando siempre la historia y no con eso está contando la verdad. En realidad está contando lo que interpreta uno, son interpretaciones de uno.

PS: *Te lo preguntaba por aquello que suele discutirse académicamente sobre cuáles son las especificidades del documental en relación con la ficción.*

EG: A veces las academias matan mucho la creatividad. Generan muchos dogmas y, al menos a estas alturas de la historia de los medios audiovisuales, yo creo que filmar con los dogmas tan rígidos es una camisa de fuerza a la creatividad, a poder interpretar. Claro, sería un error, por eso es que a mí no me interesa hacer cine de causa, porque estaría obligado a filmar lo real y no podría permitirme la construcción a partir de la interpretación, porque tendría que estar diciendo que eso que estás viendo es absolutamente real y verdadero, no podría darme la licencia de decir “eso que estás viendo es lo que yo creo de las cosas”. Tiene que ver con lo que hablamos al principio, este cine de causas, que persigue la denuncia, que lo intenta es generar conciencias, este cine está muy obligado a filmar lo real, pero para mí esto es propaganda. Todo es una interpretación que el cineasta hace.

PS: *¿Cuál crees que es la “mirada” del mundo que tú nos has mostrado a través de tus documentales? Si es que lo pudieras decir de manera general, o particularmente, a partir de cada filme, ¿crees que se relacionan entre sí?*

EG: Yo creo que los personajes se parecen, pero no sé si todos tengan una visión. También las películas van madurando conforme uno va madurando, conforme uno se va haciendo ideas

distintas de la vida. Va a depender mucho de los periodos o procesos por los que uno esté pasando, del momento que este uno enfrentando un proyecto. Por supuesto, se vinculan los personajes, porque de alguna manera son los que atrapan para que yo decida hacer una película o no, pero creo que no necesariamente, eso también sería tratar de ir persiguiendo el estilo y yo no creo mucho en la persecución del estilo. El estilo va llegando conforme va madurando el cine o conforme uno va teniendo obra cinematográfica. Uno no puede definir el estilo porque tiene una primera película, que es una persecución muy actual: la búsqueda del estilo. Todo el mundo no sabe qué quiere decir, pero sabe cómo quiere que se vea. Sabe qué es lo que no quiere que tenga.

Yo, francamente, permito que las cosas sucedan. Te cuento la anécdota de *Los ladrones viejos*, una película que en mi concepción original no pretendía tener entrevistas, una película más cercana al estilo del cine directo. Primero, encontrando que tenía un gran narrador enfrente, que había una historia que tenía que narrarse en primera persona, pues tuve que hacer uso de las entrevistas y después, al darme cuenta que todos aquellos que yo quería que aparecieran en la película estaban presos, pues la opción era hacer una película sobre la cárcel, pero a mí no me interesaba hacer una película sobre la cárcel porque iba a llegar al lugar común: la búsqueda de la libertad, la presunción de inocencia y todo este tipo de cosas. No era lo que me interesaba. Me interesaba hacer una historia basada en las peripecias y las peripecias sucedieron mientras estos presos estaban en libertad y por eso tuve que elegir incluso un telón de fondo para abstraer a las voces del escenario, para no tener una presencia de la cárcel tan permanente. Tuve que hacer un uso casi obligado de material de archivo, de los archivos fílmicos, porque la historia se narraba en pasado, porque me parecía que yo quería hacer un homenaje de la Ciudad de México y además del trabajo de otros cineastas, que también lo volví a hacer con *El cielo abierto*, cosa muy distinta a lo que hice en *Cuates de Australia* y *La canción del pulque*.

No persigo o creo no perseguir el estilo. Procuro que la película lo condicione finalmente. Hay quien dice que se siente si la película la hice yo. Creo que tiene que ver hasta con la elección de los encuadres, la elección de cuadros o el tiempo que le das al otro para que hable o cómo te vinculas con los demás, qué tanta cercanía puedes tener, qué tanto están interpretándose para la cámara o no. Creo que tiene mucho más que ver con eso, pero creo que un crítico o el espectador sería mucho más afortunado para hablar del estilo que pueda o no tener en las películas que he hecho, a ver si con la quinta o sexta película tengo un estilo definido...no llevo tantas.



Filmación de *Cuates de Australia*

PS: Everardo, ¿cuál es tu visión sobre el documental actual?

EG: A nivel mundial, el documental tuvo un impulso que viene muy ligado a la revolución tecnológica, a los accesos tecnológicos, al abaratamiento de algunos costos, pero también a la formación que nos dio la televisión. Yo creo que somos una generación que se formó mucho en los medios audiovisuales. Algo que me gusta del documental, tú lo vas a ver con gente más cercana a la ficción, es que se inspira prácticamente en otras películas para hacer las propias. En el documental es muy difícil que se inspiren en otras para hacer las propias. Es muy difícil calcar lo que está haciendo el otro. En el cine de ficción, pues sí, siempre está lleno de referencias cinematográficas y pocos referentes vivenciales. El documental exige un poco los referentes vivenciales y yo creo que está ligado a la necesidad de la gente que por muchos años estuvo condicionada a los presupuestos y estuvo de alguna manera limitada, a los guetos, a los nichos de poder, los cotos de poder para hacer películas. La revolución

tecnológica le llevó los equipos a la gente común, a la gente que no pertenecía a las familias cinematográficas o a los guetos del cine, que tiene acceso para contar historias y que sus historias no necesariamente dependen de su genialidad sino de la historia que se encontró. Evidentemente, una película sobre migración, por ejemplo, va a tener un impacto porque es un tema de agenda nacional e internacional. Entonces el éxito de tu película recae mucho en los que estás retratando. A mí me pasó, por ejemplo, en *La canción del pulque*. Recae mucho en la malicia con la que cuentan la historia los personajes que aparecen en ella y en *Los ladrones viejos* lo mismo. Si yo no hubiera tenido un gran narrador con el cinismo desbordado que tiene un personaje como “El Carrizos”, la película no hubiera conectado del todo con la gente, o si no hubiera hecho una película con una figura tan trascendente como la de Romero, pues quizá no hubiera sucedido lo que ha sucedido en Centroamérica con la película; nos permitió a muchos acercarnos a la épica sin necesidad de grandes presupuestos.

Eso hizo que el documental tuviera un renacimiento mundial. Claro, eso tampoco es del todo bueno porque se está produciendo de manera desmedida y se está exhibiendo muy poco, porque ahí, una vez más la exhibición y distribución del trabajo vuelve a depender de las familias cinematográficas, una vez más depende de los guetos, de los cotos de poder y de la cercanía con los poderes económicos y políticos. Eso es lo que hace que una película pueda ser o no exitosa. En muchas ocasiones, ahí es donde seguimos muy atorados. Eso tiene que ver con la revolución tecnológica y con la generación que nos tocó. Es una generación que ya viene muy hecha a lo que se escucha en los medios, lo que se ve en el cine, en los noticieros de la televisión y a las maneras de narrar. Para mí es un poco anacrónico hablar de los encuadres porque uno ve una película exitosa hecha por un ingeniero. Tú ves ejemplos como esta película que se llamó *De nadie* de Tin Dirdamal, un ingeniero que hizo una película sobre migración, de las primeras películas que se hicieron sobre el tren, que cruza el país y gana Sundance. Un hombre sin formación cinematográfica de ningún tipo... no de ningún tipo: un hombre formado en la televisión y en los medios. Entonces digamos que las reglas... el documental permite mucho romper las reglas narrativas pero yo creo que el tiempo es el que dice si esas obras van a permanecer o no, el tiempo va a decir si finalmente este boom está formando cineastas o está formando películas nada más. Vamos a ver, el tiempo, qué es lo que dice.

PS: *¿Cómo vas con Cuates de Australia, tienes algún próximo proyecto o solo estas con la distribución de Cuates y con El Cielo Abierto?*

EG: Nunca se está totalmente con uno: es imposible. Además gente como yo, que de plano tiene que vivir de esto, no puede darse las treguas que a veces la gente se da, que termina una película y celebra por un año, año sabático. Yo no tengo esa posibilidad, entonces estoy tratando de vender *El cielo abierto* y voy a comenzar con lo que va a ser la vida de *Cuates...* Porque es un poco incierto, porque siempre es un poco remar en contra, porque aunque el mundo entero hable del boom del documental, la verdad es que los mercados poco se interesan en el documental. Leo en la crítica mexicana que el documental es el que está dando la cara a nivel mundial por la cinematografía mexicana y sigue siendo más relevante una película como *Miss Bala*, mediáticamente en la conciencia colectiva de las personas o sigue siendo más relevante *No eres tú soy yo* que cualquier documental que haya reventado en los festivales. A veces los festivales son un termómetro poco engañosos. Los festivales son eventos para gente muy específica, es como ir a congresos de neurocirugía. Lo que hay que pelear es que el documental tenga los mismos espacios —que es algo que yo he intentando— que tengan los mismos presupuestos, que consiga el mismo reconocimiento por parte de los fondos, que el documentalista también tenga el derecho a vivir de manera digna, porque a veces yo lo he hablado con chavos que están haciendo proyectos y ponen en sus carpetas que quieren cobrar cuatrocientos mil pesos y les da vergüenza ponerlo en un presupuesto; y yo he hablado con gente que hace ficciones mediocres y cobra quinientos mil. Hay que buscar que tenga la relevancia, que en estos festivales se les dé el mismo espacio, que dejen de tener esto. Yo nunca en mi vida he tenido una conferencia de prensa en un festival de cine y me acerco a un festival donde hay una ópera prima, que más bien es opera póstuma porque no le vuelves a ver una película, y tiene una conferencia de medios que acerca a la gente a su película, que acerca a la crítica y al documental lo meten como a un masivo, que los reporteros que preguntan a los tres encumbrados que están sentados y rodeados de otros quince operas primistas y que no van a tomar en cuenta. Lo que hay que pelear es eso: que haya el reconocimiento, que las películas empujen.

Yo siempre me he cuestionado por qué los festivales de cine que incluyen dentro de su selección a ambos, porque el documental está obligado solamente a ganar el mayor premio del documental de un festival de cine cuando la gente de ficción puede ganar mejor actor, mejor actriz de cuadro, mejor fotografía, mejor edición, mejor guión, mejor director, mejor película, mejor efectos especiales, mejor efectos visuales, y el documental tiene que ganar mejor largometraje en documental cuando además el volumen de producción está haciendo que esto sea un género competitivo en extremo. Ahora la gente está como entrando a estas carreras de tortuga queriendo competir para ganar. ¿Qué se premia?, es lo que yo me

cuestiono. ¿Quién retrató la peor tragedia? ¿Quién saco las peores lagrimas del que esta frente a la pantalla? Esas cosas son las que yo me cuestiono. Por eso creo que es importante empujar para que al documental se le reconozca la artesanía, la manufactura, el montaje, la fotografía, porque eso también está dentro de una película, si no ¿quién va a premiar una película hecha con los pies, con mala fotografía, con mal sonido, pero en la que tiene cuatro asesinatos a cuadro? y claro, eso impacta a la gente. Eso no hace una buena película. Eso revela una realidad, pero no hace una buena película. En eso hay que pelear, para que también ellos, es decir, quienes hacen que las películas se vean, nos quiten del lomo ese peso de que tenemos que ser justos, éticos, congruentes y pobres, porque parece que es una condición. Para ser documentalista tienes que ser pobre, y no tiene por qué ser así. No puedes retratar la miseria si no eres un miserable, y no se trata de eso. No puedes hacer un retrato de la realidad sino eres empático con la realidad, pero no tienes por qué ser un excombatiente para hacer una buena película sobre la guerra civil. Hay que hacerles entender también eso. Dando esos reconocimientos que rebasan la tragedia retratada, hace que también la gente aprenda a ver las películas documentales de otra manera. Que empiece a valorar al fotógrafo que hay detrás, al diseñador de sonido, a la estructura dramática que se le dio en el montaje. Pero ni IDFA lo tiene. IDFA tiene mejor película. A ver si conseguimos que Guadalajara lo dé.

3 de enero
de 2012

LINKS

Segmento de *La canción del pulque*: <http://www.youtube.com/watch?v=SPITon26ck8>

Tráiler de *Los ladrones viejos*: <http://www.youtube.com/watch?v=62nIWymnZcl>

Tráiler *El cielo abierto*: http://www.youtube.com/watch?v=5VH_1Qo4uX4

Tráiler de *Cuates de Australia*: http://www.youtube.com/watch?v=0v_FMe8qP1E