

Fidelidad al

Cine Cine Cine

Tal vez porque el cine responde y corresponde, en mayor medida que las demás artes, a las características, deseos e inquietudes del hombre contemporáneo, recibe una mayor atención del público. Esta atención se manifiesta cualitativa y cuantitativamente, de una manera definitiva, desde el momento en que no nos satisface el mero hecho de asistir como simples espectadores a una sala de exhibición. Tarde o temprano llegamos a investigar cómo han sido realizadas las películas, cuáles son los objetivos técnicos y estéticos de los directores, en qué medida resulta auténtica o falsa la popularidad de los actores. Esto sucede porque casi sin darnos cuenta quedamos inmersos, desde que tenemos uso de razón, en un mundo que es, simultáneamente, real y fantástico; en un fenómeno aún más veloz y potente que nuestra imaginación; en un movimiento que, no obstante nuestra posible ignorancia o indiferencia, nos sacude culturalmente; en fin: en un universo mitológico, a veces didáctico, a veces obviamente comercial, que atrae por igual a pobres y ricos, tontos e inteligentes, cultos e incultos.

Y no se crea que estas palabras intentan la elaboración de una apología. El cine no la necesita. El cine, producto artístico y producto industrial, *es, existe*. Lo hemos inventado y lo han inventado muchos, antes o al margen de nosotros. Ahora estamos aquí* no sólo porque Emilio García Riera escribe muy bien; no sólo porque Emilio García Riera es uno de los investigadores latinoamericanos mejor documentados e informados; estamos aquí también, y tal vez muy principalmente, porque Emilio García Riera va a hablarnos de cine, de esa obsesiva costumbre que nosotros, como no queriendo, hemos colectivizado. El cine: enfermedad compartida. El cine: diversión socializada. El cine: punto de unión y de reunión, de confluencia para una extraña, problemática y transicional especie que ha dado en llamarse a sí misma "hombre contemporáneo".

Pero todavía hay algo más: Emilio García Riera comenzó escribiendo y publicando reseñas de cine (actividad que de ninguna manera podía hacerlo diferente de nosotros, de ustedes). Pero luego decidió (casi nada) convertirse en "crítico de cine". (Algunos autores entrevistados en este mismo lugar han dado a entender que el crítico en este país, o bien es un hombre invisible, inexistente, inodoro e insípido, o bien es un individuo frustrado, enfermo mentalmente, que se satisface en la inoperatividad de su existencia minúscula.) Pues bien, el atrevimiento o la locura de Emilio García Riera no se detuvo en esta acción incomprendible, sino que, tal vez al fragor de las batallas verbales sobrevenidas en "El perro andaluz" (sitio en el que, por otra parte, muchos cineastas han hecho su agosto cultural), el crítico decidió convertirse, transformarse en investigador. Acaba de aparecer el cuarto tomo de una farragosa y atractivísima y guesésima *Historia documental del cine mexicano*¹ perpetrada, precisamente, por Emilio García Riera. Esta sorprendente obra de alguna manera fue anunciada por un libro que apareció hace diez años: *El cine mexicano*,² un ensayo ágil e irónico completamente agotado hoy día.

Y para terminar con los señalamientos: ustedes ya habrán notado, por los títulos que se mencionan, que García Riera cometió un pecado mayor: hablar, cuestionar, situar, apedrear al cine mexicano. Casi nada: el cine mexicano: el mito dentro del mito, la crisis de la crisis, la condenación, la rete-condenación dentro del infierno.

Así que no se crea que este escritor que tienen ustedes delante pertenece al mundo de la realidad. Existe el cine; incluso podemos creer (¿por qué no? ¿no se habla tanto de él?) que existe el cine mexicano. Pero Emilio García Riera no existe, pues la tarea que se ha echado a cuestras no tiene antecedentes comprensibles. Claro: reconozco, recuerdo los brillantes textos sobre cine de Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia y

Carlos Fuentes en diversas publicaciones culturales. Están vivas aún las crónicas de cine (y considérese esta mención como un sentido homenaje en su memoria) de Francisco Pina. Todos ellos contribuyeron para analizar el fenómeno cine y su trascendencia en la época contemporánea. Pero para abordar y entender la aparición de una obra documental del tamaño de esta historia del cine mexicano de García Riera, sólo puedo discutir en tres factores fundamentales, a saber: que su pasión por el cine lo hizo transitar por las etapas de ocioso-reseñista-crítico-investigador-entrevistado-en-la-Casa-del-Lago con un entusiasmo propio de los grandes autores y de los autores obsesivos; que fue consciente de que la disciplina crítica (periodística o cultural) conduce a la gloria o al suicidio; y, por último, un factor que considero muy importante: la aparición de un grupo de críticos, jueces de ese fenómeno en ocasiones indignante y casi surrealista que solemos llamar "cine mexicano". Fue ese grupo, que se manifestó en la revista *Nuevo cine*, el que primero puso el dedo en la llaga. Casi todos sus integrantes hacen hoy una crítica que yo considero la mejor, la más lograda, la más seria (a pesar de que también se dan el lujo de contradecirse y de agredirse los unos a los otros), la de nivel más parejo de todos los tipos de crítica que se frecuentan o se ejercen en México. Probablemente este fenómeno de cohesión y de buen nivel intelectual se deba, precisamente, al hecho de que tuvieron que luchar contra de esa falsa realidad y de esa falsificada irrealidad que fue y, no sé, tal vez, que sigue siendo el cine mexicano.

Es sobre este punto donde apoyo las primeras preguntas que se me ocurre hacerle a Emilio García Riera: ¿cuáles son los inicios de *Nuevo cine*? ¿Quién tuvo la idea? ¿Cómo fue que se unieron sus integrantes y colaboradores?

EGR. Bueno, la primera pregunta, además, me permite hacer una aclaración histórica o protohistórica: el restaurante "El perro an-

* Entrevista pública realizada en la Casa del Lago dentro del ciclo "El libro y el autor".

Entrevista a Emilio García Riera

por
Alberto Dallal

daluz" no es origen de nada. Al menos en mi caso. Antes que "El perro andaluz" estuvo "El Tiro". Y además: en tiempos de *Nuevo cine* no había ni Tiro ni Perro Andaluz; ni siquiera teníamos dinero suficiente para ir al café.

El impulso surgió prácticamente y fue alentado por *La cultura en México*, suplemento que al principio era de *Novedades*, o sea el *México en la cultura* (cualquier similitud con el actual sería peor que casual), dirigido por Fernando Benítez, donde yo escribía. Entre los precursores de la crítica de cine en México, se te olvidó mencionar, por ejemplo, a Jomi García Ascot, que es importante. En fin, me imagino que cuando empecé a escribir, De la Colina escribía también. Pues bien, decidimos meternos fuerte con el cine mexicano. Yo recuerdo que publiqué un artículo. (No diría que es el arranque, sería demasiado presuntuoso de mi parte, porque además ya era resultado de una serie de inquietudes que teníamos todos.) Publiqué una simple estadística que demostraba que desde la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, del año 45 a la fecha (eso de lo que hablo ocurrió en el año 59), había debutado un número mínimo de directores. O sea, incluso desde el punto de vista industrial, suponiendo que el cine fuera única y exclusivamente una industria, no se había operado el proceso de surgimiento y preparación de cuadros gracias al cual cualquier industria puede más o menos desarrollarse.

Eso levantó ampulita. Vinieron cartas, todas ellas bastantes torpes, en las que se discutía el problema. Muchos jóvenes cineastas empezaron a descubrir que eran jóvenes cineastas, o sea, que podían serlo, o, en fin, que eso de dirigir películas en México no era algo tan utópico como se había llegado a creer. Y a raíz de este suceso, un grupo de cineastas y de críticos formamos el primer grupo de *Nuevo cine*. Curiosamente, ese primer grupo era prestigiosísi-

mo. Estaba, por distintas razones, Buñuel, que nos alentaba de alguna manera; estaba Alcoriza, estaba José Luis Cuevas, y después empezaron por diferentes motivos a separarse unos y otros hasta que quedamos el grupo específico que hizo la revista, cuya dirección éramos Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot, José de la Colina, Gabriel Ramírez, Salvador Elizondo y yo. Sacamos nueve números. Nos reuníamos todos los sábados en casa de Luis Vicens, administrador de la revista. Publicamos un manifiesto y sacamos un hermoso número dedicado a Buñuel y después, qué diré, pues ya no pudimos aguantar. No, ni siquiera el mantenimiento de la revista. Pero creo, como se diría con un exceso de cursilería (en este caso justificado), que habíamos "sembrado la semilla" gracias a la cual ahora el cine mexicano sigue siendo casi tan malo como era antes.

AD. A eso de la semilla, precisamente, es a



lo que yo me refería cuando mencioné *Nuevo cine*; considero que, por desgracia, algunos (uno sobre todo, un excelente cuentista que es José de la Colina) se dedicaron a hacer crítica de cine y, probablemente, dejaron de escribir libros de cuentos y novelas precisamente por eso.

EGR. No, perdón, José de la Colina tiene una novela. Está a punto de aparecer publicada.

AD. Muy loable. Jomi también es excelente poeta. Y publica libros de poesía. Sin embargo, yo me refiero a una especialización. A la profesionalización. A una serie de obsesiones. Por ejemplo, en ti, después de toda tu realización como crítico en diversas publicaciones, ¿de dónde surge la idea de hacer una obra como la *Historia documental del cine mexicano*?

EGR. Me temo que por las peores razones. Bueno, en principio por lo que, yo creo (así, dicho también un poco catarudamente), está en el origen de toda obra con cierta calidad de creación: el placer; por problemas de placer. O sea, yo, toda la vida, he tenido también una curiosa sed de absoluto, o como se llame la manía de ordenar datos, de juntarlos, de abarcar con esos datos un fenómeno del cual, de otra manera, yo tendría la impresión que se me escapa de las manos. Es una forma de posesión vicaria; pero por otra parte, eso me proporciona, a buen título o mal título, placer. Por diversas circunstancias, especialmente de mi trabajo, me vi en la posibilidad de ver un enorme número de películas mexicanas prácticamente desconocidas, incluso muchas de las que ya no se proyectan en México (de los años treinta, sobre todo) y pensé que eso podría dar cuerpo a una obra que ampliara mucho más la primera que yo había hecho: *El cine mexicano*. Puesto en eso, me convertí en una especie de máquina que ya no se puede detener. Sin embargo, razones digamos menos subjetivas, razones más nobles y quizás ese sería el punto sobre el que más me importaría hacer comentarios esta vez (iba

cine cine cine cine cine

a decir esta noche, porque creo que es la primera vez que hablo en público por la mañana). No existiendo en México todavía una cinemateca que se haya ocupado de preservar el material, están en peligro de desaparecer muchas películas (buenas o malas, pero que son un testimonio sociológico importante, incluso psicológico, muestras de todo lo que ha sido el cine mexicano) que, aunque sea por efecto contrario, por lo pronto son un reflejo de la realidad, o sea, de los mitos de la irrealidad, pues incluso las crónicas de las irrealidades son un reflejo de la realidad. Todo este material, completamente olvidado, que nadie se ocupa de él, que nadie lo reúne, todas esas películas deben preservarse, siquiera para que exista un testimonio. Pugno, pues, por establecer formas de preservación de algo que ya se teme que no va a ser preservado. Ahora, por ejemplo, se habla de una cinemateca. Se está construyendo un bonito edificio que se prepara incluso a recibir ya las galas de la inauguración, con los consiguientes discursos y demás, pero el rescate de películas mexicanas (que sería importantísimo) todavía no se inicia y día tras día a lo mejor van desapareciendo las últimas copias en 16 y 35 milímetros de películas que son todas interesantes. Hace poco un funcionario, cuyas iniciales son Rodolfo Echeverría, me decía: Habría que ver cuáles, entre esas películas, son interesantes y cuáles no. Yo creo que todas son interesantes, como es interesante cualquier cuadro pintado hace cuatro siglos o, en fin, hasta, qué te diré yo, cualquier papel burocrático del siglo XVIII. Sin embargo, con el cine ocurre que, como es actividad creativa, no nace antiguo (nada nace antiguo) y entonces habrá que esperar cuarenta años para que esas películas sean venerables. Ahora está muy de moda eso de recuperar las obras arqueológicas. Me parece bien, pero digo, claro, las obras arqueológicas dan la impresión de que las hicieron, conforme a su criterio funcional, unos indígenas que ya se sabían precortesianos: "Vamos a hacer eso

rápidamente antes de que llegue Cortés, porque si no, ya no será precortesiano." Entonces las películas todavía no son antiguas. De ninguna manera. Existe esa falta de perspectiva que es muy curiosa y que para mí es muy definitiva de una incultura: es esa falta de perspectiva que empieza a ver que algún día seremos antiguos, que nuestras obras serán antiguas y que por lo tanto serán venerables.

AD. Y ese tipo de películas que, supongo, se hallan en distintos sitios; esos filmes que algún día, gracias a tu *Historia documental del cine mexicano*, alguien tratará de agrupar (alguna institución, una cinemateca), ¿en dónde existen? Es decir, desbalagadas por todos lados?

EGR. Están desbalagadas por todos lados. Incluso ya se da por perdido prácticamente todo el cine mudo mexicano, que sería interesantísimo, imagínate. Quedan los documentos con reuniones de tomas, de vistas de Salvador Toscano, de Jesús Avitia y queda *El automóvil gris*, que, por sus virtudes de *serial*, de película de serie, mereció los beneficios de un sonido *a posteriori*. Fue exhibida durante muchos años y gracias a eso se ha podido preservar: por razones estrictamente comerciales. De las demás, se supone que se han perdido. Sin embargo, yo creo que es muy posible que por ahí pululen coleccionistas extraños, maniáticos, como casi todos los coleccionistas (no casi todos, todos), que deben tener alguna película. Con todo, no se ha hecho una búsqueda en serio. Y además, no solamente una búsqueda... porque yo llego, encuentro al señor que tiene la primera *Santa*, qué bueno, lo felicito... bueno, démela; no señor, pues no se la doy. Lógicamente, tengo que ir respaldado por, en fin, por una serie de organismos que demuestren que esa película pasa a ser bien nacional. Entonces no ha habido nada serio a ese respecto y por lo tanto el cine mudo, además, siendo película inflamable, de difícil manejo y todo eso, de difícil conservación, es de suponer que ya lo perdimos. A

mí eso se me hace gravísimo y por el camino que vamos perderemos las películas de hacia 1930. Yo he tenido copias en 16 milímetros de películas que ya no existen. Mejor dicho, que sólo existe en ese tipo de copias: todas rayadas, cortadas, etcétera. Valdría la pena preservarlas originalmente.

AD. Pero a tí se te plantearía un problema demasiado grave si la gente empezara a sacar de sus cajones todas esas películas.

EGR. A mí no, Alberto, yo no puedo abrogarme el papel de conservador del cine nacional. Ni tengo la calma, ni tengo la autoridad.

AD. Pero te van a llamar a ver todas esas películas y las cifras que das en tus libros revelan que el número de películas que ves, que has visto es exorbitante. Verdaderamente, así, sería increíble, imposible.

EGR. Sí, yo no puedo verlas todas. He visto la mitad. En México se han hecho tres mil películas sonoras. Más o menos he visto alrededor de mil seiscientas. Yo aguanto un piano.

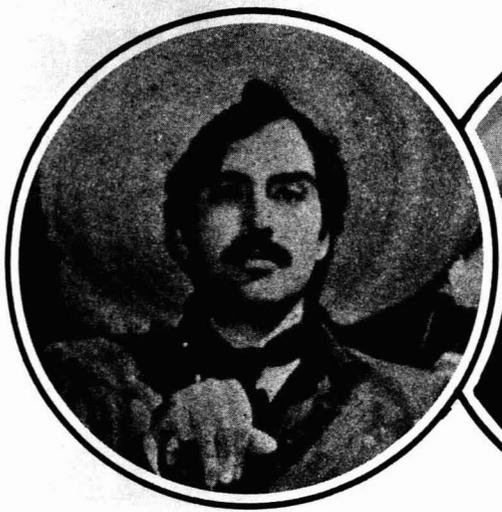
AD. ¿Cuántas películas ves semanalmente?

EGR. Bueno, ahora hago la crítica diaria y además trato de ver películas buenas de las que no están en cartelera (lo cual es casi una redundancia)... Además, pues, está la televisión. Veo alguna película mexicana que se me escapó o alguna que me llega a la chamba y demás... Voy viendo por el orden de diez películas semanales.

AD. ¿Diez películas semanales?

EGR. Son... espérate, son quince horas... No. Un día tiene veinticuatro horas...

AD. Oye, pero a mí me ocurre una cosa muy extraña con el cine. No sé si a mucha gente le ocurra, pero al ver cine penetro en un mundo diferente al de la realidad cotidiana. Sucede en otras artes, es algo psicológico, pero en el cine, no sé, esta experiencia resulta inmediata. Como que se apodera mucho más de los sentidos. En determinado momento, cuesta trabajo, al salir del cine, volver a identificarse con una realidad muy objetiva (muy subjetiva, a veces) que nos rodea. A ti, ¿no te altera el ver tantas



películas?

EGR. Sí, al cinéfilo le estorba la realidad, al principio. Eso es cierto. Puede ser que en mi caso esas alteraciones ya formen parte de mi ser... Así, hablando ontológicamente.

AD. Pero eso, ¿cómo se manifiesta?

EGR. Puede que en mi vida privada me ponga mimoso, pero no viene al caso hablar de eso. Francamente, creo que llega el momento en que se impone uno cierto rigor, cierta disciplina. Sí, sobreviene toda una serie de procesos de identificación. Yo debo confesar paladinamente que en mi infancia, más bien en mi primera adolescencia, yo me sentía Gary Cooper. Después la vida me asestó el duro golpe de hacerme comprobar que no tenía nada que ver con él. No sé exactamente si esa es la pregunta.

AD. Sí, sí. Pero como persona condenada a ver tantas películas, ¿tienes inclinación o predilección por un tipo especial de películas, aun siendo un crítico super-profesional y erudito?

EGR. Por un específico tipo de películas, no. Autores, sí. Hay autores que son mis *coqueluches*, como dicen los franceses.

AD. ¿Cuáles son los ídolos?

EGR. Desde luego, creo que Eisenstein es el más grande cineasta que ha habido jamás, pero lo miro desde una cierta distancia respetuosa. Ahora bien, así, que me guste alguien, que me guste profundamente... son muy curiosos los gustos. Esto equivale a una confesión un poco impúdica, ¿no?

AD. De eso se trata... la charla es íntima. Nadie te va a delatar.

EGR. No lo creas... Por allí anda Rojas Zea... En fin: entiendo que es pura nostalgia, pero yo no veo por qué desacreditar la nostalgia: el viejo gran cine norteamericano, el cine perfectamente imperialista, pero con una inocencia, con una inocencia de cuando de verdad el *American dream* funcionaba como resorte, ese me fascina. Ya hemos visto ahora los resultados catastróficos que este sistema ha tenido para el mundo. Por

el hecho de haber perdido su inocencia y su buena conciencia, el cine norteamericano ahora ya no es el que fue, evidentemente. Pero de esa primera época, los creadores de los grandes *western*: John Ford, Raoul Walsh, muy en primer plano; equivaldrían, para mí, a los *cantares de gesta* del cine. Pero al mismo tiempo me gusta lo que serían los perfectos antípodas de este cine: realizadores europeos, no tanto los modernos. Me falta perspectiva todavía. No inclino mis gustos por criterios de actualidad, por estar al día. Pero así, ya con cierta perspectiva, me entusiasma Jean Renoir, me entusiasma Max Ophuls. Este último me parece quizás el más delicado (en el sentido más varonil de la palabra) de los realizadores europeos que ha habido jamás. Y Roberto Rossellini: para mí es el más grande realizador italiano de todos los tiempos. Son criterios personales. Un poco maniáticos. Mi trabajo de crítico ahora es defender a Bergman, por ejemplo, cuando Bergman pueda ser defendido en contra de Viruta y Capulina. Bueno, de Capulina, porque Viruta ya lo derrotó. No sé a qué fuerzas misteriosas se deba: una separación dolorosa como la de Salinas y Rocha.

AD. Pero hablas mucho de realizadores y hablas mucho de cine en general. ¿Es que no hay alguna actriz o algún actor que sea tu favorito? ¿Por qué?

EGR. Eso también entra un poco en el terreno de la vida privada. Pero, sí, aunque yo creo que la admiración por los actores y actrices no tiene nada que ver con criterios de valoración cinematográfica. Es evidente que un actor es un material; un material privilegiado, desde luego, material humano en manos del cineasta. No en balde a los actores, en general, no les gusta el cine. Esto se debe a que se sienten "material", porque son utilizados de manera fragmentaria, son fragmentos. Su tiempo es interrumpido conforme a leyes narrativas de las que ellos son absolutamente inconscientes. Entonces, se puede dar muy bien el caso de que un mismo actor trabaje en pésimas

películas o en buenas películas sin ningún problema de responsabilidad, ni de nada. No tienen nada que ver con lo realizado. Bueno, aún así, ya confesé mi admiración tremenda, patológica, por Gary Cooper. Eso cuando era yo muchacho. ¿Actrices? Recuerdo a Katherine Hepburn. Me gustaban mucho Rita Hayworth y Leticia Palma. Leticia Palma, sobre todo, porque estaba muy bien.

AD. Es natural, de todas formas, que el crítico no suela visualizar muy bien la labor del actor y de la actriz en el cine. De todos modos, creo que tú te refieres en muchas ocasiones a los mitos. En el cine hay grandes mitos, y hay películas que se hacen por las actrices o por los actores. Pero independientemente de eso también pasando a cosas más íntimas, ¿no has sido tú agredido o buscado por actores o actrices o cohechado por ellos?

EGR. No, casi nunca me meto con ellos. O sea, de cuando en cuando. Cuando veo que hay manera, les echo un elogio. De verdad. Siempre a su presencia, no a su actuación. No creo en la actuación cinematográfica; no creo mayormente. Sí, bueno, creo que de algo sirve, de verdad; resulta positivo para un director el hecho de que un actor esté más o menos entrenado y no le tenga miedo a la cámara, y que cuando el diga "ponte triste" sea capaz de ponerse triste; pues sí, puede, pero uno no le concede mayor importancia a eso. Yo creo que un buen director puede sacarle algo a cualquier actor, al peor actor del mundo puede sacarle maravillas y viceversa. Nada nos autoriza a pensar que Sarah Bernhardt haya sido una mala actriz. Fue una gran actriz, seguramente fue una gran actriz de teatro: conmovió a millares y millares de gentes sensibles de la época. Sin embargo, aparece y para volver al caso de Gary Cooper, creo que si lo hubiera puesto en un teatro no hubiera sabido decir más que "ya". Sin embargo, en el cine era una presencia privilegiada. Por ejemplo: en el teatro, nadie define la mirada del actor, ésta no cuenta

cine cine cine cine cine

mayormente. No obstante, en el cine sabemos muy exactamente cuándo un actor o una actriz "tiene mirada" o "no tiene mirada". No sé... por factores, pues... mira, porque así es la gente. A mí, Gina Lollobrigida me parece que tiene una mirada vacía. Claudia Cardinale... me encanta su mirada. ¿Eso significa que la Cardinale es mejor actriz que la Lollobrigida? No. De ninguna manera. Nunca.

AD. Pero quisiera aclarar algo: hablábamos de cine de autor. Eso indica que estamos viviendo una época en la cual hay un realizador, en la cual una persona está moviendo todos los hilos de la realización. En otras artes y manifestaciones esto ya se hace, incluso ya se está haciendo en poesía, ya se está haciendo en teatro: se tiende a realizar las obras colectivamente, a poner en escena de esta manera las obras. ¿No crees que si analizamos el asunto desde esta perspectiva, el actor tiende a desaparecer? Insisto: no se trata de devaluar el papel que puede desempeñar el actor en un momento determinado, sino de situarlo en la dimensión precisa, en el nivel exacto. Yo creo que esta "colectivización" del hacer creativo engrandece al actor, lo hace creador.

EGR. Puede ser. Si se considera que todo un equipo busca más o menos un todo, el actor sacrifica su personalidad tradicional. Sí, puede ser. Así la empresa colectiva arroja resultados unitarios. Estoy de acuerdo. Pero hasta ahora, hasta ahora la verdad es que en cine ha imperado la tiranía del director. Lleva a los actores al set, no saben muy bien lo que van a hacer, entre otras cosas porque suelen ser flojos y no se han preocupado demasiado del sentido del guión. Han estado más preocupados por saber qué tan grande es su parte, qué tan pequeño es su papel y todo eso. Si se encuentran con un director blando, tienen la oportunidad de lucirse y echar a perder la película, como suele suceder.

AD. Vamos a pasar a examinar un tema mucho más serio. Tú has publicado dos o tres artículos muy interesantes, muy impor-

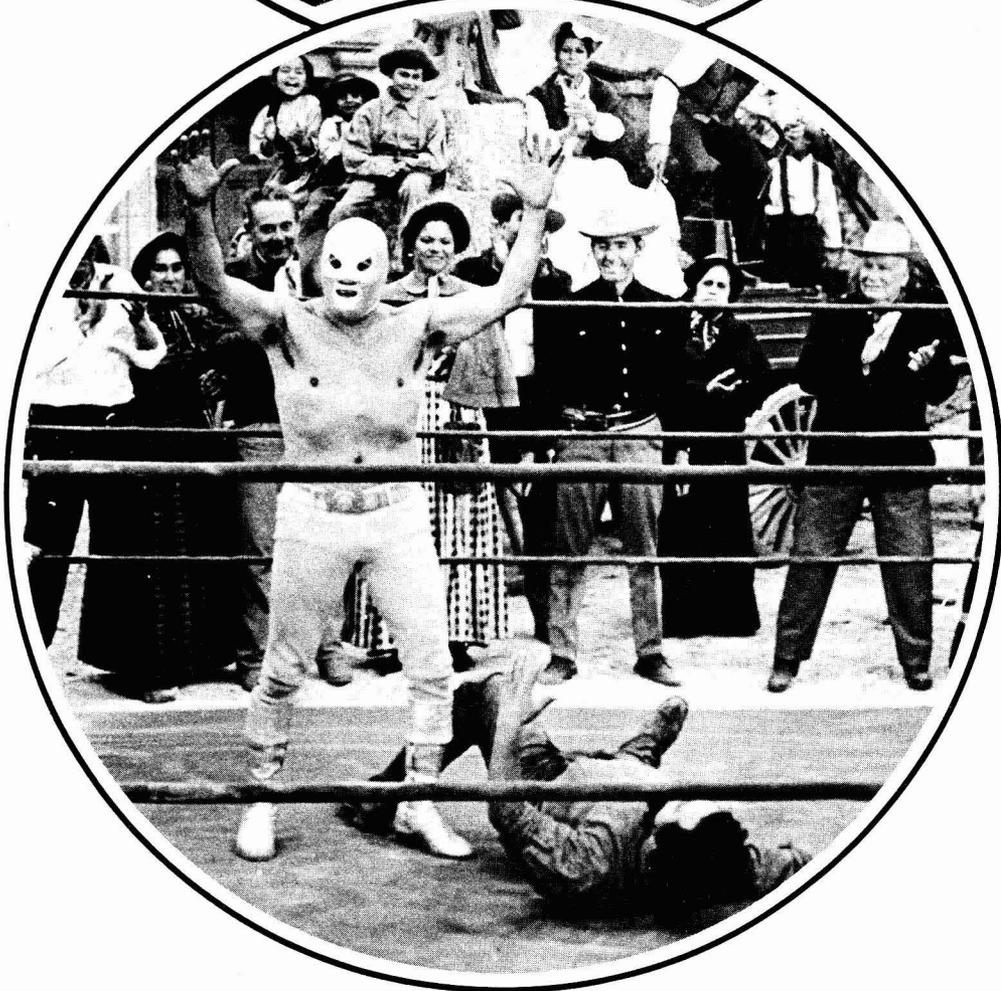
tantes, sobre la situación actual del cine mexicano. En estos textos has clasificado al cine mexicano actual en tres bloques: el viejo cine industrial, el nuevo cine industrial y el nuevo cine independiente o marginado. Hay dos preguntas que quisiera hacer sobre esto: ¿No existe el peligro de que los críticos estén contribuyendo a crear una especie de nuevo mito en el nuevo cine industrial, por estar en contacto, por edad, por simpatía, por guardar intereses (muy lícitos además) con los que hacen este nuevo cine industrial? Es decir: ¿Puede afirmarse categóricamente que están haciendo un cine diferente al viejo cine industrial estos nuevos cineastas?

EGR. Bueno, sí, es una pregunta difícil, a la que yo trataba de contestar en el artículo. Desde luego, sí, existe el peligro; sí existe. Ninguno de nosotros es "Superman" y logra de alguna manera evitar que sus filias y sus fobias intervengan en la apreciación de una película. Sin embargo, yo sí estoy seguro de una cosa, independientemente de todo: hay un buen número de realizadores cuya cultura e inteligencia arden de preocupaciones, de inquietudes. Este tipo de realizador es superior a lo que era el caso medio del director del cine mexicano. Sí, lo es. Yo creo que el problema que se plantea es un problema de principio. El problema que se le plantea a los jóvenes realizadores equivale tanto como decir que se le plantea al cine mexicano; es un problema político. Importa más el fondo, incluso, que el problema societario. El cine mexicano ha sido hecho y sigue siendo hecho y muy posiblemente seguirá siendo hecho (porque no veo qué otra clase lo pueda hacer) por la clase media, por pequeñoburgueses. La clase media, por su papel histórico y social, tiende a abstraerse del contexto social en el que actúa; o sea, se supone al margen de las eventualidades de la historia, cree ser la historia por sí sola. Cuando eso no va acompañado, mejor dicho, cuando no interviene un trabajo crítico de parte de los propios realizadores,

evidentemente se produce un cine que queda al margen de la sociedad, en el que no participan los sentimientos societarios, sino que reduce ese sentimiento societario a sí mismo. Llega un momento en que el cine mexicano mismo se siente México, que es un todo en sí mismo, de igual manera que el dueño de "La Lupita" puede sentirse en cierta forma el comercio mexicano.

Como te decía, los nuevos realizadores provienen más o menos de la misma clase de los viejos. Este es un cine pequeñoburgués. Ya ni los grandes capitalistas se ponen a hacer cine, ni los obreros; éste es un cine de clase media. Sin embargo, los jóvenes realizadores ya tienen una conciencia crítica. Pero, claro, eso no garantiza nada. Esa conciencia crítica dependerá de la medida en que se sientan realmente integrados a la sociedad mexicana. Ahora, para que se sientan integrados a la sociedad mexicana al mismo tiempo deben dar signos de vida, deben existir. O sea: el cine voluntarista que inventa revoluciones, que se supone a sí mismo revolución, me parece un cine totalmente abstraído de la realidad, de una realidad concreta. Y es que el cine revolucionario se produce en condiciones de revolución, ya que el cine de cuestionamiento se produce en tiempos de cuestionamiento, precisamente. Entonces, dependerá de la forma en que funcione la propia sociedad mexicana y de la forma en que los nuevos realizadores sean más o menos capaces de interpretarla. En ese caso, la posición política sería incluso secundaria. De esta manera tendríamos un cine de verdad integrado a la vida social, de verdad relacionado con el país. Bueno, muy bien: puede ser que no, puede que fallen muchos, puede que no pongan la atención suficiente, puede que obren con una timidez tremenda, que actúen en ellos resortes de fuerte autocensura. De acuerdo. Pero creo que hay que apostarles; sí, hay que apostarles. Esa es la cuestión.

AD. Sin embargo, se supone que un bloque que tú denominas "nuevo cine independien-



te o marginal” también está realizado por nietos de la pequeña burguesía. Aun así, una de las características de sus realizadores es la de que se oponen al viejo cine industrial mexicano; al mismo tiempo, creo, de alguna manera están asimilando las nuevas técnicas e intentando oponerse formalmente al procedimiento, llamémosle burgués, de hacer cine. Mucha gente que podría insertarse en este movimiento ha surgido gracias a los concursos. Pero, ¿crees tú que este movimiento podrá alcanzar realmente una trascendencia considerable y podrá tener efectos positivos para el cine mexicano?

EGR. Sólo en la medida en que cree su propio público; en la medida en que tenga un público real, o sea, en la medida en que actúe también socialmente. Ahora bien, si de alguna manera prospera una actitud negativa como suele prosperar en el izquierdismo (consultas a Lenin: *Izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo, etcétera*); si de alguna manera prospera un cierto marginalismo que tiende a negar a la sociedad por las razones exactamente contrarias a las que utiliza para negar a la pequeña burguesía convenenciera, mercantil, etcétera, evidentemente ese cine no será real en el sentido social, y su actuación será tan nula como puede serlo la del otro. De todas maneras, siempre es un problema de integración social y de política; de sentimiento societario.

AD. Deduzco, entonces, que tú consideras que el público, como suma de espectadores interesados, tiene también una gran tarea por realizar en ese sentido. A mí me dio mucho gusto leer en los periódicos que protestaban por la gran cantidad de cortos comerciales que se exhiben en las salas y por las copias tan malas, tan deterioradas. Sucedió durante la exhibición de la película de Godard *El desprecio*.

EGR. Exactamente. El público es la expresión de ese estado de cosas que tiene que desarrollarse y sin el cual cualquier otro desarrollo sería artificial. Cuando tú dices “tiene que haber un público activo”, bueno, es que el país tiene que estar activo en todos

cine cine cine cine cine

los órdenes. Desde el momento en que un muchacho, en que un joven estudiante, toma conciencia social, desde ese momento, con toda naturalidad, su actitud frente al cine tiene que variar. Su actitud frente a la pintura, frente a la literatura y hasta frente al fútbol. Es lógico. De ese fenómeno, de esa toma de conciencia, es de donde surge ese público. Yo creo que sí, que está creciendo. Claro, empieza siendo vanguardia, pero esas vanguardias de alguna manera van arrastrando a mucha gente.

AD. A este respecto, nos puedes dar un dato. A través de todas tus publicaciones mantienes un determinado contacto con el público. ¿Te relacionas con él o nada más cuando te entrevistó en la Casa del Lago? Has de tener datos muy certeros de, por ejemplo, las ventas de tus libros.

EGR. Bueno, los libros se venden poco y es que son caros. Pero, sí, tengo la impresión (que me aterroriza profundamente) de que desde luego soy mucho más leído en *Excelsior* de lo que era cuando escribía en suplementos culturales. Me encuentro constantemente a gente que me dice que me ha leído. En la televisión, con eso de que la imagen de uno se vulgariza hasta extremos impúdicos, se provocan fenómenos de este tipo. A veces voy a exhibiciones de cine de arte y ciertos señores se acercan a mí diciéndome "yo lo conozco a usted"; entonces digo: "pues yo no tengo el gusto"; "pues es que yo lo he visto en la televisión". Sí, hay datos. También envían cartas a la redacción y cosas por el estilo.

AD. Pero, ¿por qué no han preparado una nueva edición del libro *El cine mexicano*? Era muy accesible, muy cómodo.

EGR. Sí, además me lo propuso mi editorial, pero me da flojera. Y otra razón: ya no me gusta el libro, y esto de ponerlo al día, no sé, me da flojera.

AD. ¿Y no podrías entonces hacer una especie de síntesis? Porque, según tengo entendido, esta gran obra de investigación en varios tomos va a llevarse años para ser publicada completa. Será completísima, sin duda, pero,

¿no podrías hacer una síntesis más barata?

EGR. Sí, sí podría hacerla, pero antes de elaborar la síntesis esa que tú deseas y que yo muchas veces también quiero, habría de tener más tiempo y materiales. Muchas veces me digo: pero qué bestia, ¿por qué no la haces? En fin, la cantidad de gente que no puede comprar los tomos y todo eso. Pero, mira, me gustaría llegar así a acabar con el proceso analítico. Quizás a partir de ahí iniciar una síntesis; me resultaría mucho más satisfactoria.

AD. Oye, ¿y se va a dedicar algún volumen, algún tomo al nuevo cine marginal e independiente?

EGR. Sí, desde luego, lógicamente; pero no dedicado. Aquí interviene el régimen de la obra y el régimen es cronológico. O sea: la medida es lo que se va produciendo año tras año. Como que es muy hegeliano el asunto. Digamos que el pequeño libro fue la tesis, el otro es la antítesis y, si me da tiempo, si tengo tiempo, pues tal vez haga la síntesis.

AD. Pero, ¿cuántos volúmenes tienes ya listos para entregar a la editorial?

EGR. Bueno, eso es difícil de decir, porque los tengo medio listos. No es que los escriba así, uno detrás de otro, sino que veo la película, apunto... en fin, es una especie de crucigrama que voy resolviendo por todos los lados. Sin embargo, yo diría que ya tengo resueltas las dos terceras partes del trabajo. Sale el quinto tomo este año y existe el proyecto de que salga también el sexto.

AD. ¿Y cómo resuelven el problema gráfico? Yo veo que la obra está muy bien ilustrada. Tal vez nos puedas decir algo al respecto.

EGR. Este es el momento de confesar el máximo placer confesable, el mayor del año. Cuando Vicente Rojo y yo nos juntamos, yo cojo todas las fotos y las ponemos ante nuestra vista. Entonces empezamos a elegir siguiendo su criterio y el mío. Vicente es muy buen aficionado al cine y nos divertimos enormemente escogiendo entre un montón de fotos las que queremos publicar.

AD. Y esas fotos, ¿de dónde surgen, dónde

las consigues?

EGR. Pues surgen por ahí. Robos...

AD. ¿Tuyos, o de Vicente o de...?

EGR. No, robos míos, Vicente es un hombre bueno. Sustracciones, promesas incumplidas, "préstamelas que ya te las devolveré", esto es así, asaltos a bodegas. Sí. Un funcionario de Películas Mexicanas, el licenciado Juan Bandera, tenía por allí un bodegón enorme. Entonces se acordaron de eso mis hijos. El me dijo: "Entre usted y saque lo que quiera." Aquella fue una orgía. Toda mi familia regresó por División del Norte cargada de paquetes. Los bolsillos llenos.

AD. ¿Y no le das crédito...?

EGR. Sí, creo que se lo di en el segundo tomo...

AD. Ahora deseamos saber si el público tiene alguna pregunta o algún comentario...

PREGUNTA DEL PUBLICO: Yo soy maestro de teatro y dijo el señor (con todos mis respetos) una cosa totalmente falsa. Dice que el ojo del actor en el cine es uno y en el teatro es otro. Yo, como especialista en materia de teatro, desmiento totalmente al señor por lo siguiente: el cine amplifica la pantalla y el ojo tiene que expresar muchísimo más que en el teatro, pero el acto posee un contenido humano; el ojo del actor en el teatro tiene la misma proyección que tiene en cine. Segundo: dice que todas las películas están perdidas y que es una hecatombe que no se puedan rescatar. Yo tengo un amigo que se llama Pedro de Urdimalas que es pionero del cine nacional y que tiene en su casa un lote de veinte o treinta películas, entre ellas *El automóvil gris*. Les voy a dar el teléfono de mi amigo por si quieren hablar con él.

AD. Muy bien, pero eso puede dar lugar a una mesa redonda específica sobre ese tema. De todas maneras, le agradecemos mucho los datos.

EGR. Evidentemente, estoy aterrorizado. El señor aparece con elementos de conocimiento teatral que yo no tengo. Claro que yo no me refería al ojo, sino a la mirada. Sí, entiendo; pero cuando yo he ido al teatro lo que sí



le puedo asegurar que nunca he visto un *close-up*. He nacido así, eso es todo lo que quería decir.

En cuanto al señor de Urdimalas, pues, espero que lo logre. No tanto yo, porque no soy el que me quiero quedar con películas mexicanas. Cómo las pago, cómo las guardo, cómo las conservo. Yo no quiero ser un instituto de conservación, no estoy particularmente dotado para eso. Sin embargo, espero que las autoridades que deben encargarse de eso, los formadores de la cinemateca, pues espero que el señor de Urdimalas se comunique con ellos para darles cuenta de lo que tiene. También pueden hacerlo tantas otras personas.

PREGUNTA DEL PUBLICO: Mi pregunta será más suave, más serena que la del señor. ¿Qué clase de cine es el que puede realizar el director que se interesa por lo social?

EGR. Bueno, esa es una pregunta difícil. Evidentemente, un cine en el que exista un sentimiento de fraternidad. Creo que eso no tiene nada que ver con géneros o con temas; yo creo que esa consecuencia social, ese sentimiento de consecuencias sociales, creo que existe, puede existir perfectamente en una película como *El águila descalza* que es una comedia musical, y puede estar totalmente ausente, digamos, de una película que quiera ser un drama social tremebundo. Dependerá de la sensibilidad, del sentimiento de convivencia de cada autor. No creo que sea tanto un problema de géneros. Ahora incluso está de moda y se habla como de un gran hallazgo, en fin, de un gran logro del cine mexicano, el que ya no se hagan las películas de charros. Desde luego, es un gran logro que no se hagan como se hacían antes, pero no veo por qué la película de charros ha de ser mala en sí misma. Si estuviera bien hecha, si los charros de alguna manera tuvieran algo que ver con la realidad del país, yo no veo por qué hay que estar en contra de la película de charros, ni en contra de la comedia musical, ni en contra de la de detectives.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿En qué sentido el cine independiente es independiente?

EGR. Es independiente en un sentido puramente industrial, o sea de financiamiento, distribución y exhibición. Claro, si lleváramos al fondo el examen de lo que significa la dependencia y la independencia encontraríamos que muy buena parte de ese cine independiente puede ser tan dependiente de mitos y de desvirtuamientos como el que no lo es. Sin embargo, esos soñ muy estrictamente los alcances que le doy yo a la palabra independiente. En este caso, su sentido dependería de la importancia que pueda alcanzar, de la medida, a mi entender, en que pueda llegar a formar un público, en que ese público actúe realmente e influya, digamos como una generalidad, en la sociedad mexicana.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿De qué dependerá el ascenso de este cine independiente?

EGR. Dependerá del talento y de la capacidad organizativa que tengan los cineastas independientes. Desde luego, el camino es difícilísimo. Eso, ni hablar. Pero como me decía mi maestro de primaria: "todo lo que tiene mérito en la vida, requiere de mucho esfuerzo".

PREGUNTA DEL PUBLICO: El régimen actual, ¿hasta qué punto puede permitir que surja y se desarrolle el cine independiente?

EGR. Esta es una excelente pregunta. Yo creo que hay dos actitudes frente a eso (y ahora viene una respuesta un poco ambigua, pero al mismo tiempo aspiro a que sea exacta): por una parte, se puede partir en nombre de un radicalismo desesperado. Es decir, puede aducirse que no es mentira, que no hay ninguna apertura, que nada, que para qué nos hacemos sonsos, que ni hablar; y en esa medida parece que piensan muchos desde el momento en que se quejan mucho de la censura. Sin embargo, no presentan un sólo guión susceptible de ser censurado. ¿Para qué, para qué perder tiempo? Hay otra actitud que para mí sería la perfectamente anti-paternalista. O sea: no se trata de que papá me dé permiso, se trata de tomarlo y se trata de presionar a papá para que papá acepte la

independencia quiéralo o no. O lo que es igual: ese problema de la censura: superar un poco la posición pasiva del "no se puede"; presionar para que sí se pueda y además para probar hasta qué punto se puede.

PREGUNTA DEL PUBLICO: No sería ese el cine independiente.

EGR. El cine independiente. Ese cine independiente. Daría lo mismo que fuera hecho por conductos digamos industriales o por los conductos independientes en el sentido puramente genérico que se les diera. En el sentido genérico que tenía antes, no. Sería igual que se hiciera al margen o dentro de la industria, pero la actitud espiritual podría ser la misma en uno y otro caso. Sería una posición de madurez, según mi entender.

PREGUNTA DEL PUBLICO: A mí me parece que su posición va un poco en contra del trabajo en equipo, de la creación colectiva. ¿Me equivoco?

EGR. Creo haberlo dicho ya de otra manera. Realmente, yo no tengo nada en contra de la creación colectiva o individual siempre y cuando sea creación. Sinceramente, creo que el arte en general es casi siempre individual. Claro, en nuestras condiciones actuales de comunicación, de conocimiento. Entiendo que una obra es más válida en la medida en que refleja una visión del mundo particular, en tanto que nos reconocemos en la visión del otro. Esa es la auténtica comunicación que nos permite más o menos ampliarnos cada uno, ampliarnos o enriquecernos con la visión del otro, sin que por eso deje de ser la visión del otro. Existe una especie de cerebro dialéctico por el cual vamos enriqueciéndonos con la diversidad; afirmándola, enriqueciéndola. Esa sería mi idea. No sé si esto contesta muy exactamente la cuestión porque más que nada su pregunta me parecía un abundamiento de cosas ya dichas.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Cree usted —como crítico que es— que la crítica es de alguna utilidad?

EGR. Creo que no soy yo quien pueda o deba contestar esa pregunta. Yo hago el trabajo modestamente. Bueno, no sé hasta qué

cine cine cine cine cine

punto modestamente, pero hago el trabajo. Y... a ver qué pasa con él. Es un poco como cuando tiene uno un hijo. Uno no tiene un ingeniero o un doctor o un psicólogo. Uno tiene un hijo y después el hijo sigue su vida. En fin, espero que sí, espero que mi crítica y mi trabajo de investigador sean de utilidad. Pero yo no puedo prever esa utilidad. Eso dependerá de la forma en que sea utilizado, de la forma en que mis libros sean manejados. No está en mis manos prever todo eso. PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿No cree que en algunos casos las películas extranjeras que vemos en México sólo plantean problemas locales?

EGR. Yo creo que el miedo al localismo es totalmente inútil desde el momento en que toda obra está hecha con cierta conciencia creativa y aspira a la universalidad. Va de lo particular a lo universal.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Cree usted que el realizador siempre debe intervenir en la preparación del guión de su film?

EGR. Contestaré un poco basándome en mi experiencia. Yo creo que el guionista debe ser un buen escritor, un buen observador o algo así como la conciencia crítica, el eco crítico del realizador. Desde luego, sí creo que el realizador de la película debe intervenir en la realización del guión, aunque sus facultades literarias no sean muchas. Usted sabe que un guión no es una obra literaria, prácticamente, y que ya publicados casi siempre los guiones no dan ni sombra de la película. Pero sí conviene muchas veces que el realizador tenga junto a él a un colaborador. Ese fue mi caso junto a Alberto Isaac. De alguna manera el guionista viene a ser un constante eco crítico. Desde luego, yo era muy consciente de esto al trabajar con Alberto y creo que así lo han sido otros. Por ejemplo, pondría un caso mucho más prestigioso y, a justo título, más famoso: los colaboradores de Buñuel, llámense Luis Alcoriza o Julio Alejandro, son muy conscientes de que trabajan para una película de Buñuel y de que no se trata de oponer sus puntos de vista al punto de vista de Buñuel, sino de

servir al punto de vista de Buñuel y en todo caso actuar como buenos ayudantes del realizador; lo inducen a darse cuenta en qué medida ciertas situaciones pueden no ser del todo plausibles o verosímiles, etcétera. Yo creo que sí, que el guionista puede desempeñar un importante papel como ayudante del realizador.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿No tiende a olvidar la crítica el gran número de películas que no se exhiben en México?

EGR. En esto le voy a contestar muy específicamente. En verdad, ha tocado usted un punto grave. Yo creo que hemos extinguido nuestra necesaria vigilancia en ese asunto. En tiempos de *Nuevo cine* hacíamos listas de las películas que no se veían en México. En aquellos tiempos incluso nuestras posibilidades de presión eran mucho menores que las de ahora. Ultimamente, por flojos, no hemos hecho lo que deberíamos hacer: elaborar listas del cine que no se ve en México, que serían impresionantes y frustrantes, que nos darían idea de hasta qué punto somos víctimas de una "vigilancia protectora" contra los peligros del buen cine. Ahora, el problema de la distribución y demás que sabemos... eso no corresponde tanto al que denuncia esos hechos. Lo que correspondería es denunciarlos. Cuáles son los canales de distribución o de exhibición, esto ya es un problema muy fundamentalmente de la Dirección de Cinematografía que se supone tiene la obligación de velar por los intereses del espectador mexicano. Se supone (aquí, un subrayado así de grande). Es una suposición totalmente peregrina. Pero la forma en que las películas fueron exhibidas, eso es un asunto de la Dirección de Cinematografía, a la que sería muy bueno que se le exigiese mucho más de lo que se le exige.

PREGUNTA DEL PUBLICO: ¿Podría decirnos algo en torno a la censura en el cine?

EGR. Yo creo que la censura es de por sí aberrante. Siempre. Pero en nuestro caso ya es una aberración realmente patológica, esquizofrénica. Si tratáramos de averiguar por qué, pongo por ejemplo, en virtud de qué

código, de qué especificaciones concretas no se exhibe, digamos *El silencio*, tal vez porque se ve a dos señores, en fin, haciendo actos contra natura, y se exhiben otras películas que nos muestran a ciertas actrices en todo el esplendor de... como Dios las trajo al mundo, pero a veces con treinta años más. ¿Por qué una sí y la otra no? Yo creo que la Dirección de Cinematografía está sometida a dos fuerzas que no controla. Por una parte, la necesidad más o menos de ir con el tiempo y no parecer demasiado bestia. Por la otra, presiones de la gente escandalizada, del funcionario "X" que vio tal película y su señora le dijo: "caray, me has traído a ver un espectáculo inmoral". Nunca se sabe. Lo único cierto en la censura es que existe; lo único que podemos saber de la censura es que existe. ¿Por qué actúa en un sentido, por qué actúa en el otro, por qué prohíbe unas películas, por qué las permite? Es algo totalmente irracional y totalmente sujeto a los rumores de toda la gente que evidentemente tiene influencia en esa dependencia. Ustedes recordarán que, más o menos, sí estaban pasando películas "aventadas" y de pronto, porrooóón... vino la prohibición en contra de *El silencio*, de esta u otra película. ¿Por qué? Parece ser que a unos funcionarios, equis funcionarios, no demasiado cinéfilos, se les ocurrió ir al cine y de pronto vieron "tanta inmoralidad". Fueron esas películas como pudieron haber sido otras. Si no llega esto a suceder, por ese mal momento, otras películas serían las prohibidas, otras serían las culpables. Pero no... éstas se exhiben normalmente.

1 Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Ediciones Era, México. Tomo I, *Epoca sonora, 1926-1940*, 1969. 310 pp. Tomo II, *Epoca sonora, 1941-1944*, 1970. 325 pp. Tomo III, *Epoca sonora, 1945-1948*, 1971, 370 pp. Tomo IV, *Epoca sonora, 1949-1951*, 1972. 432 pp.

2 Emilio García Riera: *El cine mexicano*, "Cine Club Era", Ediciones Era, México, 1963. 238 pp.