

# LA MIRADA DOBLE

## Entrevista con David Hevia

**A**ctor y director de escena, David Hevia fue colaborador de Juan José Gurrola, con quien codirigió Catálogo razonado de Juan García Ponce. En 1992, fue invitado por Roberto Ciulli a la compañía alemana Theater an der Ruhr, de la que formó parte por diez años. De vuelta en México, ha dirigido, entre otras, Hermanas de Antón Chéjov, Día de campo de Fernando de Ita y Los ladrones de Friedrich Schiller. Su último estreno, En la meta... de Thomas Bernhard, se presenta en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico.

*Me llama la atención tu trayectoria porque eres director y actor. Tiende a haber una inclinación, pero en tu caso hay un equilibrio muy inusual entre las dos profesiones.*

Cuando empecé a hacer teatro, yo quería dirigir. Entré al CUT y Ludwik Margules me dijo que era muy joven y que tenía que actuar. Lo hice, pero nunca dejé de dirigir. Para mí las dos cosas siempre han estado juntas. A veces tenemos una idea muy especializada del teatro.

*¿Cómo fue que trabajaste con Gurrola, otro actor director?*

Él daba un taller de dirección en el CUT todos los sábados. Me inscribí y nos entendimos muy bien. Me llamaba mucho la atención que un ser tan feo, tan desorganizado, tan arrogante tuviera esa enorme sensibilidad para entender las cosas. Te permitía una libertad creativa que no se parecía en nada a los ejercicios de abstracción y lujuria de mis otros maestros. Me abrió un universo que me permitió pensar el teatro de otra manera. De él aprendí la valentía, la irreverencia, a trabajar con tu mundo interior, a no amoldarte, a destruir para volver a crear: el reino del caos como un motor.

*¿Cómo conociste a Ciulli?*

Pues cuando vino en los noventa, vio una obra mía y le gustó. Me dijo que estaba buscando un actor como yo, vendí todo y me fui. Yo no hablaba alemán. Me dieron una beca del Instituto Goethe. No sabía qué me iba a pasar. Ciulli me dijo que probara seis meses y me quedé diez años. Todavía colaboramos. En unos meses me voy a dirigirles una obra de Max Frisch.

*Los alemanes encuentran en el teatro el espacio para discutir sus problemas.*

Así es. Es muy emocionante. Los estrenos son comentados en las editoriales de los periódicos. El teatro es un gran acontecimiento social. Eso fue lo que me hizo quedarme.

*¿Qué obras hiciste con Ciulli?*

Lo primero fue *Los bajos fondos* de Gorki. La verdad es que aprendí alemán en el escenario. En aquella época no podía ni pedir tres bolillos porque sonaba a obra de teatro. Luego hice algo que se llamó *Teatro cómico*, basado en una obra de Goldoni. La dramaturgia era muy interesante.

*En el teatro mexicano no existe la figura del dramaturgo o dramaturgista.*

No, y es muy importante. Es el superyó del director, el que pone lineamientos. El director trabaja con los actores con muchísima libertad, mientras que el dramaturgista se encarga de acomodar los elementos. Está en todos los ensayos, adecua el lenguaje, las situaciones. Hace la versión final.

*¿Cómo es el trabajo de Ciulli con los actores?*

Tienes la obligación de crear y de proponer todo el tiempo. Nadie se espe-

ra a que les digan qué hacer. Llegas al ensayo y propones. El director es el primer espectador, el primer ojo, que va dirigiendo esa mirada, esa energía creativa del actor. Es muy distinto de lo que ocurre en México donde los actores, particularmente los hombres, son muy pasivos, no imaginan, no se pueden tocar, no pueden llorar, no pueden hacer el ridículo, se lo impiden siempre. Los buenos actores aquí parecen una caja de zapatos: siempre se ven igual. Las mujeres, sin embargo, tienen una necesidad enorme de expresarse, supongo que por ser un país machista, se dejan tocar, se dejan enloquecer. Por eso tenemos actrices como Margarita Sanz. Tenemos buenos actores, pero se echan a perder rápido. La televisión agrade mucho.

*¿Cuál fue la primera obra que dirigiste en Alemania?*

La primera con todo el aparato del Theater an der Ruhr fue *El despertar de la primavera* de Frank Wedekind. Tuvo mucho éxito por lo que me invitaron a hacer *Romeo y Julieta*. Después monté una pieza de un autor nuevo.

*En varias puestas tuyas figura el tema de la despolitización. Con bastante ironía, pero hay una visión de la juventud como una entidad decadente, pasiva, desechable.*

Siempre me ha hartado que alguien se considere apolítico, cosa muy común, por cierto, en el teatro mexicano. Es algo que me inquieta mucho. Y de ahí que los temas de mis puestas tengan que ver con esa insistencia de que el teatro tiene un poder transformador en la sociedad. Cualquier acto que hagas es político: estés de acuerdo o no. Yo he visto gente que sale cambiada del teatro.



Escena de *Día de campo* de Fernando de Ita, dirigida y actuada por David Hevia.

*Heiner Müller decía que la gran obligación política del teatro es movilizar la imaginación del espectador.*

Plantear preguntas. No creo que una obra de teatro vaya a salvar el mundo ni nos vaya a dar la solución pero, en el proceso de llevar algo a escena, yo siento la enorme necesidad de decir algo para provocar. Si no tiene incidencia social, el teatro no tiene sentido.

*Háblanos de tu último estreno. ¿Por qué montar a Thomas Bernhard?*

Me gusta que no tenga pelos en la lengua, que no ponga comas ni puntos. A través de esa gramática no gramática logra que estés pensando todo el tiempo. Lo tienes que ir descubriendo. No puedes hacer psicología con él.

*Mellama la atención esa generación de autores austriacos. Un país que vive en una razonable y aburrida comodidad produce voces como Elfriede Jelinek, Peter Handke y Thomas Bernhard, unos insolentes que viven diciendo lo que nadie quiere oír.*

Son muy pertinentes para nosotros porque la sociedad austriaca, aunque no

parezca, guarda sus similitudes con la mexicana: es hipócrita, católica y ridícula. Tengo una relación con México igual a la que ellos tienen con Austria: odio-amor. Odiamos la falsedad, la solemnidad, la doble moral. Ese vals que hacen en Viena a fin de año, por ejemplo, es una ridiculez que podría ocurrir en Ciudad Satélite o en Villa Coapa. La insolencia de Bernhard me resulta muy elocuente. No es como la nueva dramaturgia alemana, que por cierto varios mexicanos están imitando, con cincuenta cuartillas de insultos. Puta, pendeja, tortillera de mierda, pinches mexicanos, los odio, maricones. En Alemania, René Pollesch y Falk Richter encontraron un lenguaje, pero se está desgastando solito.

*¿Cómo ves la relación director-autor en el teatro mexicano?*

Estamos muy separados. Está el departamento de los autores y, en otro lugar muy lejano, el de los directores. Hace falta generosidad de los dos lados. Ahora que hubo un encuentro de dramaturgos en Querétaro estuve ahí por

accidente. Me sorprendió ver que no había directores. No entiendo por qué no nos invitan. No creo que un encuentro de dramaturgos deba ser un evento privado, donde no hay directores, no hay actores, no hay escenógrafos. Es ridículo. Los autores tienen todo que aprender de los demás; en especial de los actores. Ellos sólo te voltean a ver y te dicen: esto no lo puedo decir, no me alcanza el aire o no sé qué estoy diciendo.

*Es una fractura muy real. La idea de comunidad teatral es muy abstracta. Nos comportamos como individuos, pero nos dedicamos a un arte colectivo.*

Y lo mismo sucede con el público. Ahora que está en riesgo el Teatro Helénico, me sorprende que el público no se queje, que no haya nadie que diga "a mí no me van a cerrar la opción de ver otro tipo de teatro". Pareciera que es un problema exclusivo de la comunidad teatral. Por alguna razón, no se sienten afectados. No sé... Tal vez nos falta convocarlos. —

— ANTONIO CASTRO

# SUBE, SAM, TE AYUDO

## Entrevista con Samuel Zyman

**E**n 1979, Nancy Carrasco, la esposa del médico Samuel Zyman, leyó en la ciudad de México una convocatoria para el concurso de composición “Lan Adomian” y le propuso competir. Fue la primera vez que Zyman escribió música, un octeto. No ganó el concurso, pero su vida cambió de cauce: veinte años después, Yo-Yo Ma y Carlos Prieto, dos de los chelistas de mayor fama mundial, le encargaban componer para ellos una suite y en 2007 la Suite para dos chelos, interpretada por ellos mismos, fue ovacionada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

*Samuel, ¿qué sentiste cuando, después de que Ma y Prieto tocaron tu suite, Ma te subió al escenario y el público los ovacionó de pie durante varios minutos?*

El escenario [de Bellas Artes] es muy alto y desde la zona del público no hay escalera para subir. Mi plan era extender la mano, felicitar a los dos desde abajo, agradecerle al público y regresar a mi asiento. Pero al extenderle la mano a Yo-Yo Ma me dijo: “Sube, Sam, yo te ayudo”, y me jaló hacia arriba. Entonces me trepé al escenario. Muy poco digno, como si estuviera en el patio de recreo. Pero estuve muy contento por la recepción tan favorable de la obra. Estaba con Carlos Prieto de un lado y Yo-Yo Ma del otro. La gente muy contenta, aplaudiendo mucho.

*En 1981 emigraste de México a Nueva York para estudiar en Juilliard. ¿Por qué es Juilliard semillero de grandes compositores?*

Es un poco por el “efecto bola de nieve”. Tiene la reputación. Hay muchísima demanda para ingresar. Los criterios para ser aceptado son tremendamente estrictos. Automáticamente funciona como imán y filtro. Los profesores son de los más reconocidos compo-

sitores activos: actualmente son John Corigliano, Robert Beaser, Samuel Adler, Christopher Rouse y Milton Babbitt (realmente una leyenda). Ya que estás en la institución, no necesitas dinero para montar un concierto, imprimir programas o hacer publicidad. Si estudias composición y escribes una obra, la tocan los alumnos de Juilliard. Y se toca en Alice Tully Hall. Viene un crítico de *The New York Times*. Le enseñas tu música a alguien como Babbitt, y él le habla a James Levine y le dice que la programe con la Orquesta del Metropolitan Opera House. Ésas son las ventajas obvias.

*¿Y cómo comparas la formación de un compositor en Juilliard con la que tendría en México?*

A mí me consta que muchos compositores se han formado igualmente bien en otros lugares, incluyendo México. Pero si me preguntas: ¿le recomendarías a un estudiante de composición de México, alguien que está estudiando con un muy buen profesor, que va muy bien, que se vaya a estudiar a Juilliard? Mi respuesta sería sí, definitivamente sí.

*¿Cómo le explicarías a alguien que no ha oído tu música cómo suena?*

Mi música es bastante accesible. Es tradicional en el sentido de que está basada en melodías, en temas, tiene un ritmo entendible. No es tonal, como del siglo XIX, por lo menos no todo el tiempo. La llamo neorromántica. Es una etiqueta que le pusieron hace tiempo y que nunca me ha molestado. Otro elemento importante es el contrapunto y el eco de Bach. Bach es mi compositor favorito. En el contrapunto tiene varias melodías interesantes, todas ellas independientes que ocurren simultáneamente. Distinto

de la armonía donde, en general, hay una melodía y acordes que la acompañan. Hay varios tipos de contrapunto. El contrapunto imitativo se refiere a que oyes una melodía en una línea y otra voz entra y la imita.

*Si tuvieras que escoger la pieza favorita que has compuesto, ¿cuál sería y por qué?*

En este momento se me viene a la mente mi *Trío número 3 para violín, chelo y piano* que se llama “Search” [“Búsqueda”]. La obra la tengo cerca del corazón porque estoy profundamente afectado por las matanzas de las cuales leo todos los días. La de Iraq es la más obvia, pero ocurren en Afganistán, Somalia, el Congo, Darfur. En el segundo movimiento del *Trío* capturo un sentimiento trágico, triste. Esta obra tiene lo que trato de hacer con mi música.

*¿Crees que ser mexicano tiene influencia en tu música?*

No soy nacionalista. No me gustan los nacionalismos. Pero soy mexicano, hablo español, crecí en México, viví en la realidad mexicana y es parte de como veo el mundo, de como veo a Estados Unidos, de como veo todo. Ser mexicano es parte esencial de quien soy.

Estando en México te toca oír música mexicana. La oyes en los taxis, en el radio, en la televisión, vas a plácitas donde tocan bandas, está en todas partes. Además, estoy en contacto con la música clásica mexicana, música de los grandes compositores. Estudié con el compositor mexicano Humberto Hernández Medrano. He escrito algunas obras deliberadamente mexicanas. En dos casos, así me lo pidieron. *Encuentros*, que compuse para representar a México en la Expo 92 en Sevilla. Y mi segunda sinfonía que compuse para

conmemorar el cincuenta aniversario del Instituto Nacional de Nutrición. Era el 96, México estaba en crisis, se vivía la devaluación. El doctor Segovia, entonces director de Nutrición, me dijo: “Escribeme una obra que nos retorne el orgullo de ser mexicanos, titúlala *La recuperación del orgullo*.” Me estaba pidiendo una obra nacionalista y eso fue lo que hice. Pero aun en obras que no llevan esa agenda me sale lo mexicano, y lo judío también.

*¿Hay sabor judío en tu música?*

Más que nada tiene que ver con la música litúrgica. Está en varias obras mías, sobre todo recientes, pero creo que está allí desde el principio en que se notan unas inflexiones como judías, o de Medio Oriente o de Europa Oriental. Tiene que ver con los cantos litúrgicos o, a veces, con canciones *yiddish*.

*Tu Sonata para flauta y piano es ya repertorio de rigor para los intérpretes. Incluso la flautista Merrie R. Siegel escribió su tesis doctoral sobre ésta y otra de tus piezas para flauta.*

*¿Cuál es el atractivo de esta obra?*

Esta obra estaba en el lugar perfecto en el momento perfecto. Estando recién publicada y acabada de grabar, apareció en una convención de flautistas. Allí la tocó el excelente flautista venezolano Marco Granados. La oyeron centenares de flautistas y pegó. Y es que la obra cumple muchas expectativas que los artistas buscan. Es virtuosística para ambos instrumentos. Te puedes lucir. Además, es atractiva para el público: tiene temas atractivos, tiene mucha energía, un poco un *feeling* de jazz.

*En algunas críticas dicen que tu música, y en particular tu Concierto para guitarra e instrumentos de cuerda, tiene sabor latino. ¿Cómo se traduce ese sabor en la composición musical?*

Me atrae el énfasis de los ritmos y ciertas frases musicales que hay en la música latinoamericana. En mi música, la influencia, creo, se nota en ciertos temas, acordes y ritmos. Otra cosa,



El compositor mexicano Samuel Zyman.

cuando un crítico sabe que soy mexicano, ya va predispuesto a oír algún tinte latinoamericano o mexicano y frecuentemente lo encuentra.

*Compusiste la música para la película La otra conquista. ¿Qué te pareció la experiencia?*

Completamente diferente. Estoy acostumbrado a escribir mi música como yo quiero. Durante el proceso de componer, el único que la juzga soy yo. En cine no. Había un director, Salvador Carrasco, y una directora musical, Andrea Sanderson. Ambos sabían qué querían de la música. No bastaba que me dijeran la idea. Yo hacía algo y lo sometía a su juicio. Me decían si lo tenía que cambiar de tal o tal manera. No fue fácil. La composición misma es distinta. Tienes que escribir cosas en estilos distintos a los que estás acostumbrado, según lo que requiere la imagen y la concepción artística de otros. En una ocasión tuve que escribir algo que el espectador casi ni se percató de que está allí. Por ejemplo, un acorde que

se queda sostenido un rato y ya. Hubo momentos en los que veía la película con Andrea y me preguntaba si la música que iba a apoyar esa secuencia visual tenía que ser rápida o lenta. Entre los dos decidíamos cuál era la lectura del metrónomo. Una vez que yo decidía que sería en tres cuartos, por ejemplo, desplegaba mis compases vacíos en la página. Veíamos la escena y ella me marcaba cada evento visual en que la música tenía que apoyar. Entonces, en los compases vacíos, en el momento en que ella decía “ahora”, ponía yo una flechita en el compás veintitrés, tiempo dos, indicando que allí tenía que pasar algo. Ésa era mi indicación en donde, antes de haber escrito ninguna nota, debía poner un platillazo, un acorde, algo en ese lugar de la partitura. Cuando escribes música de concierto, antes de empezar a componer jamás prevés que en el compás equis va a pasar algo. Yo nunca escribo así. Fue interesante y creo que el resultado fue bueno. —

— FEY BERMAN

# Carlos Reygadas contra el autor

**C**arlos Reygadas no es ni el director más accesible, ni el más taquillero, ni el más popular. Sí es el más arriesgado, el que más opiniones divide, y el único que no acepta la indiferencia del espectador. Su cine es incómodo por definición. Conversé con él a raíz del estreno, este octubre, de *Luz silenciosa*, su película más reciente. Fiel a su naturaleza, el más autor de nuestros directores aboga en esta conversación por el anonimato.

*Un hombre que llega al límite y encuentra la salida al margen de la convención aparece bajo distintos nombres en *Japón*, *Batalla en el cielo* y, ahora, en *Luz silenciosa*. ¿Hay un porqué de la reelaboración?*

Alguien que crea suele tener una forma —lo que no quiere decir una fórmula— de hacer las cosas. Ahora que analizo mis películas en retrospectiva, veo que surge un personaje masculino en crisis que eventualmente buscará una salida. Es curioso pero al final noto que son películas autobiográficas, no con respecto a lo que vive el personaje, sino en relación a cosas que he sentido o pensado. En *Luz silenciosa*, Johan, el protagonista, atraviesa una crisis romántica, en el sentido clásico del término. En el mundo práctico yo no vería la salida, pero, como te digo, se trata de experiencias que no he vivido directamente. La salida, por lo tanto, no corresponde al mundo de la realidad física.

*Naciste en la ciudad de México y has vivido mucho tiempo en Europa. ¿Qué podía interesarte de una comunidad menonita de Chihuahua?*

Quería conservar el centro de la historia —la de un hombre con el corazón dividido— y me pareció que la comunidad menonita era propicia para la abstracción. Los había visto desde niño. Eran guías de cacería de mi familia, en Durango y Zacatecas. Por otro lado, tengo un tío que tiene un rancho en Chihuahua, y que ha trabajado con ellos. Siempre me habían llamado mucho la atención. Sobre todo, el aspecto plás-

tico de su vida: el cielo impresionante sobre el campo de Chihuahua, la forma en la que construyen sus casas, y esos hombres tan blancos pero con la piel destrozada por el sol, el frío y el polvo. Y, claro, la manera de vestir, sobre todo de las mujeres. Es increíble ir en coche y ver a un grupo de mujeres menonitas a doscientos metros, caminando con esos sombreros y con el viento soplando en los vestidos floreados.

*¿Fue entonces un gancho estético?*

Claro, como en *Batalla en el cielo* y en *Japón*. Me gusta filmar personas y lugares poderosos, porque así, aunque seas mediocre o la película te salga mal, por lo menos estás viendo algo interesante. Lo estético fue un factor determinante, pero más todavía fue darme cuenta de que se trata de una sociedad tremendamente homogénea. No hay clases sociales, y en lo físico también son todos muy parecidos. Era ideal ubicar mi historia en ese contexto porque podía abordar a los personajes de una forma arquetípica, como si te contara un cuento de los Hermanos Grimm.

*¿Qué aportaba a tu historia el uso de un dialecto antiguo —el plautdietsch, derivado del holandés medieval?*

Me parecía sonoramente hermoso y me gustaba que fuera, de alguna forma, plástico. La posibilidad de subtitular te permite eliminar giros y formas de hablar que podrían distinguir social o culturalmente a una persona de otra. Al leer, la gente percibe los diálogos de una forma más pura que cuando oye entonaciones en una lengua que le es familiar.

*¿Cómo te acercaste a ellos?*

Es una sociedad muy cerrada. El tío del que te hablo me presentó a un pastor de las comunidades más conservadoras. Pasé varios veranos hablando con él y me llevaba a ver gente, pero en esa región, que es muy al norte, casi no hablan espa-

ñol. Hubo un momento en el que pensé: “Esta película no se va a poder hacer.” Mucha gente no quería saber de mí; ellos prohíben la reproducción de la imagen del ser humano. Luego empecé a tratar a otra comunidad de gente mucho más abierta. Así conocí a Cornelio Wall, el protagonista de la película, que tiene un programa de música country en la radio en Cuauhtémoc. Con él se me abrieron muchísimas puertas.

*En esta película no sólo involucraste a actores no profesionales sino a personas que no comparten nuestro código de valores. ¿Cómo los dirigías?*

Como siempre: sólo diciéndoles, antes del plano, lo que tienen que decir. La diferencia es que esta vez sí dejé que los personajes dieran un poco más de emoción. Antes utilizaba un sistema estrictamente bressoniano: el de tomar a alguien y, como decía Bresson, “aplanarlo”. Me importaba que dijeran las cosas de una forma muy fija. Para esta película quise poner a Cornelio en una situación de nostalgia. Nunca le diría a alguien que actúe la nostalgia —detesto eso en los actores—, pero sí le decía que pensara en su novia que había muerto a los diecisiete años, cuando iba con él en una pickup. Es la película más emotiva que he hecho.

*En esta película las mujeres también son más expresivas. Pienso en la escena en que Esther (Miriam Toews) y Joban (Cornelio Wall) llegan al bosque.*

El padre de Miriam se suicidó delante de un tren, justo en ese lugar. Cada vez que veo esa escena se me salen las lágrimas. De Maria [Pankratz, que interpreta a Marianne], en cambio, supe menos cosas. No hablaba casi nada que no fuera plautdietsch y alto alemán, así que tenía que comunicarme con ella a través de un intérprete. Quizá por eso su actuación es más etérea. Eso me gusta, porque su papel es así.

*El protagonista de Batalla en el cielo no experimentaba culpa: las consecuencias de sus actos le llegaban como de sorpresa. En el caso de Johan, y de Marianne, su amante, sí existe un reconocimiento de los actos.*

Estoy de acuerdo con lo que dices sobre la lucha interna de Johan, pero incluso en este caso dejaría la culpa de lado. No es por culpa que permanece con su mujer y con su familia. Quizás él cree que es por culpa, pero quizá es porque siente por ellos una forma de amor tan poderosa como la que siente por la otra mujer. Sabe que lastima a su mujer, y lo acepta como inevitable, pero no cree que está haciendo algo malo.

*Otro giro con respecto a Japón y Batalla es, por un lado, el aspecto estético, y, por el otro, la ausencia de shock value.*

Quizá algún día me crean que nunca pensé que en mis otras películas hubiera un elemento de *shock*. Siempre he tratado de ser lo más estético posible.

*Si partieras de nociones convencionales de estética, ¿no dirías que la fotografía de Luz silenciosa se acerca a la definición de belleza?*

Pienso que las tres películas son igual de bellas. En *Batalla en el cielo*, por ejemplo, no estaba tratando de hacer una estética de la fealdad: la gente de la ciudad de México se parece a la gente de la película, y la gente del campo es parecida a la que aparece en *Japón*. En el caso de *Luz silenciosa*, los menonitas son iguales a mis personajes. Mi acercamiento estético a la materia y a la gente es el mismo en los tres casos. Es realismo, desde un punto de vista antropológico.

*No hablo sólo de la gente. El primer plano de Luz silenciosa [la imagen de un cielo estrellado que se aclara basta llegar el amanecer] es sobrecogedor, pero no es realista. Manipulas el tiempo para crear una sensación estética.*

Para mí, el primer plano de *Batalla en el cielo*—que mucha gente vio sólo como una escena de sexo oral— es parecidísimo al de *Luz silenciosa*. Uno es un plano hermosísimo sobre la naturaleza, y el otro es sobre un hombre y una mujer. A través

de los colores, la música y el movimiento, yo buscaba hacer una escena desbordadamente emotiva.

*Volviendo a Luz silenciosa, ¿cómo delimitaron tú y Alexis Zabé, el director de fotografía, los límites con el preciosismo? Algunas escenas remiten a la pintura holandesa del XVII.*

No le temíamos al preciosismo porque así era la materia. El entorno era tan hermoso—las casas por dentro y la naturaleza por fuera— que sólo había que filmarlo de una forma correcta. Creo que una de las cosas más poderosas del cine es el encuadre. Más que la luz, incluso. Aquí encontramos frontalidad o lateralidad y simetría, porque así construyen los menonitas. Decidimos no usar luz artificial. Usamos los focos de las casas, pero no hay iluminación de cine. Así que si parece que estás viendo un cuadro de Vermeer es porque si filmas un lugar con esa gente, esas casas y esa luz, necesariamente se va a parecer a un cuadro de Vermeer.

*La escena climática de Luz silenciosa es casi idéntica a la de Ordet [La palabra] de Carl Theodor Dreyer, algo que se ha comentado en varias notas sobre tu película. ¿Cuál es tu relación con Ordet, y en concreto con esa escena?*

Ésa es una de mis películas favoritas de todos los tiempos. Cuando estaba pensando en mi historia no veía una salida del tipo: "Johan se escapa con la amante a Guatemala." Quería una salida dentro de un ámbito mágico, y, sobre todo, de amor. La idea de la muerte por dolor—emocional, dolor de pena— es algo que me parece hermosísimo, y era lo único que se me podía ocurrir. Luego pensé que sólo podía haber una salida, y era que tenía que revivir al personaje. Cuando supe que tendría que echar mano de lo sobrenatural, me di cuenta de que la escena se conectaba con la película de Dreyer. Entonces no tuve ningún problema con hacerle un homenaje directo a uno de los directores más grandes. Los personajes de *Ordet* también son germánicos y protestantes, pero el conflicto es religioso. Se da un milagro a través de una figura cristológica; en *Luz silenciosa* se



El polémico director Carlos Reygadas.

habla del milagro de la existencia a través del amor de otro ser humano. Si alguien le quiere llamar plagio está totalmente equivocado—cosa que me da igual.

*¿Crees que tu reputación de director difícil puede llegar a convertirse en estigma?*

Me sorprendió mucho que en Cannes dijeran que *Luz silenciosa* era una película densa y pesada. Pienso que lo dice la gente que tiene mucha prisa, que ha perdido la inocencia y, sobre todo, que siempre quiere ponerse por arriba de las películas.

*¿Para quién haces cine?*

Para los espectadores que les guste mi cine. Se supone que las películas se hacen para el mayor número de espectadores posible. Yo no lo veo así.

*Alguna vez dijiste que tu intención no era alejar al público, pero sí te interesaba crearle incomodidad. ¿Qué opinas de directores como Hitchcock, abocado a controlar las reacciones de su público?*

Yo hago películas cien por ciento para el público, pero conforme a mi propio gusto y condiciones. Si pensamos con qué actitud pintaba Van Gogh y con qué actitud filmaba Hitchcock—y no hablo de calidad de obra sino de actitud—, te diría que la mía es como la de Van Gogh. Él pintaba las cosas como las veía. Obviamente lo hacía para vender, si

# ARTES Y MEDIOS

## CINE

podía, o le regalaba cuadros a sus amigos, pero lo hacía conforme a convicciones puras. No pensaba “Ahora está de moda el verde más ocre y las cosas más luminosas” o “Es lo que le interesa al público”. Hitchcock me parece un director irrelevante, que no habla de las cosas importantes. Era un entretenedor que hacía cine con la misma actitud con la que alguien hace un espectáculo de circo.

*Y que, sin embargo, sería reivindicado como autor por los críticos de Cahiers du cinéma. En mi opinión, los críticos de Cahiers [luego directores de la Nueva Ola] formaron un movimiento sumamente payaso y egocéntrico, y dijeron una gran cantidad de tonterías de las cuales todavía no nos reponemos.*

*¿No es irónico que fueran ellos quienes concibieron la teoría de autor, y que ése sea el rasero con el que ahora se mide tu cine?*

Dreyer existía antes de que existiera *Cahiers du cinéma*, y es un gran autor igual que otros grandes autores que existían al margen de lo que decía *Cahiers* en los años sesenta. La teoría de autor no hacía falta: existía de por sí.

*¿También en la conciencia del público?*

Por supuesto. ¿Tú crees que “el público” ha oído hablar de esas teorías y que sabe lo que son? Ni sabe ni le importa.

*Quizá, si un espectador cualquiera reconoce a directores con una visión propia, es gracias a que se popularizó la idea del cine de autor.*

Probablemente sí, y eso es contraproducente. Yo preferiría que no se analizara mi cine desde la teoría de autor. Ojalá y lo vieran como a una película de Pepito Pérez y no partieran de tantas ideas preconcebidas. Eso lleva también al tema de la nacionalidad. De un creador mexicano se espera, o

bien, que haga cosas *naive*—simpáticas, alegres y *viva México*—, o bien, miserabilismo—y entonces puedes ser como Ripstein o como *Amores perros* y el “qué jodidos estamos”. Pero apenas alguien hace algo un poco más metafísico o abstracto, y ya le dicen: “Pinche pretencioso, ¿quién se cree?” Si yo fuera ruso, sueco o italiano, tal vez se me toleraría más.

*Ésa es una crítica mucho más superficial.*

Es la esencia, aunque sea superficial. Eso de estar hablando de “el mundo de Truffaut” y “el mundo Olivier Assayas” y “el mundo de Carlos Reygadas” es quizá más ilustrado, pero para mí es exactamente la misma naturaleza de análisis. No se lo agradezco nada. Ojalá se hablara de las películas como si fueran películas anónimas, y se pudiera hablar de las películas anónimamente. —

—FERNANDA SOLÓRZANO

**پارسی**  
**PERSIA**  
FRAGMENTOS DEL PARAÍSO  
TEATRO DEL MUNDO ORIGINAL DE 1996

Del 1 de septiembre al 26 de noviembre de 2007

Museo Amparo

2 Sur 708, Centro Histórico, Puebla, Pue. México. Tel. (222) 329 38 50  
Abierto de Miércoles a Lunes de 10:00 a 18:00 Hrs. [www.museoamparo.com](http://www.museoamparo.com)

Logos of partner organizations: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fomento Cultural Banamex, and others.

**SRE**  
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

NUEVA OFICINA DE EXPEDICIÓN DE PASAPORTES EN TLATELOLCO

Ubicada en:  
Av. Flores Magón No. 2  
c/eq. Eje Central Lázaro Cárdenas  
Primer piso  
Col. Guerrero  
Delegación Cuauhtémoc

Horario de Atención: Lunes a Viernes  
9:00 a 18:00 Hrs.  
Teléfonos: 3686 5100 ext. 8202 y 8203

Informes en:  
[www.sre.gob.mx/areas/pasaporte.html](http://www.sre.gob.mx/areas/pasaporte.html)

[www.sre.gob.mx](http://www.sre.gob.mx)

publicidad

## DIÁBOLOS

### La invasión

de Oliver Hirschbiegel

Este tercer *remake* de la seminal *Usurpadores de cuerpos* es una efectiva pieza de entretenimiento, que no llega, sin embargo, a superar a sus antecesoras (sin contar la fallida versión de Abel Ferrara). El talentoso director alemán Oliver Hirschbiegel (*El experimento*, *La caída*) hace su debut en Hollywood bien cobijado por Nicole Kidman y Daniel Craig, quienes dan credibilidad a una trama que por momentos raya en lo inverosímil. Prima hermana del reciente *revival* de cintas de zombies, la película ofrece una trama ya demasiado familiar a estas alturas: un grupo de sobrevivientes a un virus (en este caso alienígena) es acechado por la población de mutantes, a quienes evaden siempre en el último segundo. Buena opción para combatir un abúlico domingo con un poco de adrenalina. —

— BE

### Malos hábitos

de Simón Bross

Una de las presentes el pasado Festival de Cannes, Mejor Película Mexicana en Guadalajara 2007 y Mejor Ópera Prima en el reciente festival de Montreal, *Malos hábitos* atrae a dos tipos de público casi irreconciliables: el que disfruta de una puesta en cámara hiperestilizada y el que gusta del cine que denuncia una anomalía social. Jugando con las dos acepciones de la palabra "hábito" (costumbre; vestidura eclesiástica), el guión de Ernesto Anaya dirigido por el reconocido publicista Bross narra la historia de una familia destruida por la anorexia, y la de una monja torturada por visiones del fin del mundo, y que rechaza la comida como forma de penitencia para salvar a la humanidad. Mientras que la trama religiosa avanza con dificultad y cede por momentos al exceso visual, la historia de la madre esquelética que mira con asco el sobrepeso de su hija logra elevarse por encima del caso clínico y la moraleja para rozar con el mucho más interesante tema de la venganza infantil. —

— FS



Escena de *Malos hábitos*.

### Los declaro marido y...

Larry

de Dennis Dugan

Éste es, por mucho, el mejor filme de Adam Sandler desde que Paul Thomas Anderson lo dirigiera en *Embriagado de amor* (2002). Una película que se sale del característico humor fácil del cómico estadounidense. Un bombero mujeriego se ve obligado a fingir una relación *gay* para ayudarlo a su mejor amigo a cobrar la pensión de su difunta esposa. De paso, la cinta se da el lujo de arrojar una emotiva moraleja sobre la tolerancia a las elecciones sentimentales y sexuales de las personas. La presencia de la despampanante Jessica Biel y las actuaciones de los siempre efectivos Ving Rhames y Steve Buscemi dan un plus a esta hilarante película. —

— BE

### El clavel negro

de Ulf Hultberg

Una maña que casi define a las películas sobre dictaduras o genocidios es la tendencia a despersonalizar la trama, convirtiéndolas en alegorías maniqueas. Una excepción es *El clavel negro*, coproducción de México, Dinamarca y Suecia. Situada en las semanas previas y posteriores al golpe de Estado chileno de 1973, se centra en la figura de Harald Edelstam, el embajador sueco que hizo de la embajada un refugio para chilenos y extranjeros perseguidos por la Junta Militar, y denunció al exterior *desapariciones* y fusilamientos. El mayor acierto de la historia descansa en la dignidad de Edelstam, quien contestaba a críticas sobre su arriesgada toma de partido con respuestas tan serenas como que casos particulares

exigen formas distintas de ejercer la diplomacia. Un relato emotivo en un contexto trágico, cuyo protagonista se beneficia de la sencillez y mesura rara vez asociados con el dibujo de un héroe social. —

— FS

### Halloween

de Rob Zombie

El rockero y videoasta Rob Zombie está obsesionado con el cine de serie B. Sus dos primeros filmes, *House of 1000 Corpses* y *Devil's Rejects*, fueron dos excesivos homenajes a *Masacre en cadena en Texas*, y películas de culto para sus fans. Ahora, se aventuró a realizar el *remake* de *Halloween*, una tarea complicada no sólo por tratarse de un clásico, sino porque además la saga ya lleva ocho partes. ¿Qué queda por contar? Ante ese reto, Zombie aprovecha con efectividad una parte poco explorada de la franquicia: la infancia del asesino Michael Myers. Lástima que eso sólo le alcance para media hora de la cinta. Después, cuando Myers crece y lo vemos, como en todos los demás filmes, matando a la menor provocación, comienzan los bostezos. Es preferible rentar la original, que sigue sin envejecer. —

— BE

