



HAL
open science

Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein en el Instituto cultural de México en París el 1° de diciembre de 2011

Véronique Pugibet

► **To cite this version:**

Véronique Pugibet. Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein en el Instituto cultural de México en París el 1° de diciembre de 2011. *Iberic@l*, 2012, 1, pp.187-196. hal-04061865

HAL Id: hal-04061865

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061865v1>

Submitted on 7 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein en el Instituto cultural de México en París el 1º de diciembre de 2011

Véronique PUGIBET

Carolina Becerril, directora del Instituto, Paz Alicia Garcíadiego guionista y compañera de A.Ripstein, José María Riba periodista moderador.



Mesa redonda en torno a Arturo Ripstein junto con Paz Alicia Garcíadiego.

José María Riba: Les propongo hacer el debate antes de la película.

Arturo Ripstein: Que no sea debate, debate suena a competencia. Que sea conversación.

JMR: Yo les propongo rápido porque después viene la película si bien entiendo, en torno a tres puntos. Para entendernos: el primero, puesto que nadie te conoce, pues darnos unas pequeñas pautas sobre tu extensa persona. Esto sería la primera parte, en la segunda parte, centrarnos un poquito más en *Profundo Carmesí* y la tercera, quizás decir algo de la nueva película *Las razones del corazón* que llegará a París. En el fondo la vida de este hombre es una vida de familia. Yo creo que has tenido un padre productor, un tío, has tenido una mujer. Lo digo porque en algún momento has comenzado a tenerlo todo esto. El tío yo diría podría ser Don Luis que podría ser considerado abusivamente un tío carnal tuyo y tu señora está presente con lo cual no vamos a decir nada malo de ella porque sino luego se enfada y como guionista es muy perversa o sea que... ¿Estás de acuerdo sobre esta especie de Trinidad?

AR: Sí, pero con una aclaración que ya es terrible. John Ford en alguna película, *The Man Who Shot Liberty Valance* dijo una cosa muy notable.

Paz Alicia Garcíadiego: Espérense ¿no?

AR: ¿Ves cómo es ella?

JMR: ¡Cómo controla!

AR: No, es que en Nantes era tremendo porque la traducción era “yo soy, je suis, mexicano, mexicain” complicadísimo. Ahora John Ford en algún momento dijo en esta película “entre la verdad y la leyenda imprime la leyenda, *print the legend*”. Yo nunca fui asistente de Luis Buñuel, nunca. Yo conocí a Luis Buñuel porque era amigo de mi padre y hablaban de historias y de rifles e iban a disparar juntos. En México, en ese momento no había escuelas de cine cuando yo decidí ser cineasta. Había dos formas de aprender a hacer cine: viendo películas yendo al cine a ver las películas, no había DVD, no había reproducción de las películas, no había películas en la televisión, había que ir al cine y leyendo sobre las películas. Y yo, hijo de productor, tenía la fortuna de poder entrar a ver filmar. Entre otros muchos, le pedí a Luis Buñuel que me dejaran ver filmar *El ángel exterminador* y como él tenía 62 años y yo 18, por razones muy extrañas accedió. Estuve parado algunos días, no todos los de la película, en un rincón viéndolo trabajar y de pronto conversaba con él y era generoso y de pronto, no siempre, contestaba a mis preguntas. Es todo. Max Aub un hombre perverso y francés, escribió un libro que se llama *Conversaciones de Buñuel*, espléndido y en este libro dice que yo soy su asistente. El libro prácticamente no existe. Lo que es cierto es que he sido su asistente ya hace prácticamente cincuenta años. Sí, por aquellos tiempos Louis Malle me invitó a ver filmar *Viva María* y estuve mucho más tiempo con Louis Malle que con Buñuel. Y nadie me ha acusado nunca de ser asistente de Louis Malle. Y es terrible ser asistente de Buñuel porque es como ser asistente de Dios nuestro señor. Entonces yo sería como Juan Bautista y lo único que me liga con él es que soy judío, igual que Juan Bautista. Me hubiera gustado ser asistente de Buñuel, me hubiera gustado que mis películas se parecieran a las de Buñuel y ni una cosa ni la otra. Sale en Internet.

JMR: Si hemos liquidado al tío, una palabra sobre el padre...

AR: Bueno a mi papá le debo muchísimo, a que me llevara a las filmaciones y le daba mucho gusto llevarme. Cada vez que tenía yo un acto público vestía muy bien porque mi papá era muy bien vestido y yo no. Y por eso hoy yo vengo así uf porque hay más de dos personas. A mi padre le gustaba mucho llevarme pero un día cuando ya mayor a los 15, 16 años le dije “yo quiero ser cineasta”, mi padre se tiró al suelo, se rascó las mandíbulas e incluso echó espuma por la boca. El quería que yo fuera una persona decente y me mandó a estudiar derecho. Yo era muy complicado entonces, porque yo tenía una especie de esquizofrenia paterna. Me había llevado al cine y no quería que hiciera yo cine, no entendía yo nada. Pasaron los años, no me dejaba, insistía en que estudiara yo... Estudiaba yo historia y estudiaba yo cosas serias, cosas universitarias. Hasta que un día llegué y le dije “si no hago una película o me pego un tiro o te pego un tiro a ti” y lo convencí. Esto fue hace cuarenta siete años y mi carrera ha seguido por dos razones que son la buena suerte y la contumacia. Es persistir imbécilmente. Esto es la contumacia. Gracias a eso, a la buena suerte en este caso, estoy delante de Ustedes para conversar de esta película.

JMR: Y la buena suerte lleva un nombre también supongo ¿no? ¿O no la mencionamos para nada, no sé?

AR: ¿Quién?

JMR: ¡A Paz Alicia!

PAG: ¡No!

JMR: ¿Dejamos que se incluya en la conversación espontáneamente o decimos algo, porque no sé?

APG Yo me incluyo.

JMR: Mira yo te incluyo, porque estaba pensando en que yo a ti te conocí cuando Franco estaba vivo o a punto de morir y luego tuvimos momentos que tú habrás olvidado porque has vivido muchos de estos y yo muchos menos, graciosísimos, porque era el momento de la Transición en España. Era la película *El lugar sin límites* en el Festival de San Sebastián, la policía española todavía estaba vestida de

gris. ¡Tú no eras español todavía si no recuerdo mal, no, eso fue después cuando cambiaste el acento! Entonces en una especie de apertura apareció unos años después Paz Alicia, bastante más guapa que tú, las cosas hay que decirlas tal como son y cambió también además la manera tuya de concebir el cine, entiendo yo en todo caso de realizarlo, de plasmarlo en imagen. Me permití esto como observación.

AR: Buena observación. Yo siempre fui afortunado porque en cuanto a los guionistas de mis trabajos, buscaba yo más bien trabajar con escritores que con guionistas. La primera película que hice *Tiempo de morir*, una vieja película, es malita.

JMR: No tanto, la he vuelto a ver y aguanta bien.

AR: Gracias.

JMR: De nada. Hay unas cosas muy bonitas.

AR: Cuando convencí a mi papá por medio de la violencia que iba yo a hacer una película me dijo “hay escritores que trabajan para mí, en una compañía importante, escoge al escritor que tú quieras y hacemos la película”. No, dije “tengo un cuate que escribe bien, que tiene un par de novelitas y me gusta mucho.”

JMR: ¡Y es colombiano!

AR: Trabajaba en publicidad y tenía dos libritos, se llama Gabriel García Márquez. No era Gabriel García Márquez todavía. Era el tráiler de Gabriel García Márquez. No había escrito *Cien años de soledad*, no había escrito ni un año de soledad. Entonces a García Márquez le dije vamos a hacer una película y a García Márquez que lo único que le interesa realmente en la vida es el cine, amores mal correspondidos, respondió que sí, que la haríamos juntos. La escribió en colombiano entonces la tradujo al español mexicano Carlos Fuentes, que no estaba mal tampoco. El problema es que la tradujo a diálogos del siglo XVIII. Entonces es una película muy extraña. En fin, después de ahí, decidí que era mejor trabajar con escritores que con guionistas. Los guionistas hacían lugares comunes. Entonces tuve la fortuna de trabajar con gente como José Emilio Pacheco, Manuel Puig, revisar obras de Rulfo, de Elena Garro vaya en fin escritores muy notables con los que me acerqué. Y muchos años después, no en el pelotón de fusilados ¡o sí! conocí a Paz. Conversaba muy prolija y minuciosamente cualquier cosa. Entonces le ofrecí a Garcíadiego para que no haya confusión¹ no al del Colegio de México, sino a la dama que escribiera para mí un guion sobre un cuento de Rulfo. Por supuesto lo primero que dijo fue no, sino no sería mujer. Yo tenía ciertas formas de convencerla porque lo había hecho antes: ¡o me pego un tiro o te lo pego a ti! Falla muy poco eso, una sola vez. Accedió y la convencí también por los mismos medios de que se viniera a vivir a mi casa, para ahorrarnos el papel del fax. Desde entonces para acá esto fue en 1985, bueno cuando se vino fue un poquito después, hemos hecho trece películas juntos y he encontrado que a pesar de los grandes, grandes nombres con los que trabajé, previos a conocer a Paz, lo mejor que me pasó en esta carrera fue conocerla y encontrar esa voz que sé que andaba por ahí y que de pronto aterrizó y se volvió una y buena.

PAG: ¡Te salvaste!

JMR: Entonces la primera película que hacéis juntos es *El imperio de la fortuna* y arranca la primera de las trece.

AR: y PAG: Sí.

JMR: La última es *Las razones del corazón* y una de las trece a mi modo de ver la más intensa, es *Profundo carmesí* que es la que van a ver ahora. Esta película tiene precedentes en el cine, esta película parte de un suceso, tiene una serie de figuras obligadas. Entonces ¿cómo hacéis vosotros para armar esta película a partir de estas premisas que son intocables, que están ahí?

PAG: Ripstein cuando leyó en los años sesenta en una antología de crímenes famosos la historia de Martha Beck y Raymond Fernández, le gustó muchísimo pero pensó en aquel momento que por pasar

1. La traductora había confundido Paz con Octavio Paz en su traducción.

en Estados Unidos, por haber sucedido en Estados Unidos, era imposible adaptarla en un país como México, muy distinto. En su momento, fue un crimen famosísimo en Estados Unidos; él sobre todo, el protagonista recibió algo así como diez mil propuestas de matrimonio cuando estaba preso antes de que lo ejecutaran. Y bueno la leyó en los años sesenta, pensó que era imposible y después en los años setenta apareció la película de Leonard Kastle que es muy buena y dijo ya no hay caso, no hay remedio. Estábamos un día en Estados Unidos en la playa y vimos a una enfermera monstruosa con un enfermo terminal, pintada con los ojos sombras azules, boca roja de corazón, estereotípica muy cruel con un pobre enfermo que saltaba flaquito entre rocas y me contó la historia de los asesinos. Yo no conocía la historia de Martha Beck y Raymond Fernández. El me la contó en la playa porque me dijo “es igualita” a la enfermera que veíamos en la playa. Me encantó, fui a la hemeroteca leí dos metros de material y pensé que podía adaptarla a México, sobre todo al norte de México, al estar menos densamente poblada la geografía, era posible el aislamiento que se requería para contar la historia. Un aislamiento más dable en la cultura americana que en la cultura mexicana. Y luego lo que resultaba fascinante y fácil de adaptar es que cualquier crimen tiene una estructura narrativa perfecta, comienza y termina. Vamos, el tren era así más o menos de sencillo. Tenía yo la posibilidad además... Ellos en la vida real mataron como a cinco, seis mujeres, yo reduje a tres me parece también un número perfecto. A mí me gusta la simetría entonces elegí a tres mujeres *asesinables* pero más o menos conservé en la medida de lo posible todos los hechos formales. Pero la óptica a través de la cual decidimos juntos que íbamos a contarla es a partir de la visión del amor loco, la visión romántica del amor loco y por lo tanto del destino como fuerza, fuerza que succiona el personaje

JMR: Yo lo que os propongo es que como luego vais a volver, dejaría yo de hablar de la siguiente película y de la nueva, para el final como una especie de corolario. Dos cosas por dar pistas para los que la van a ver y no la han visto. La primera, tú has hablado de la génesis del tema ¿Cómo traduces tú esto a imágenes? ¿Casi te iba a preguntar en cuántos planos secuencias lo haces esta vez? ¿Sobre todo cómo te planteas tú hasta dónde puedes visualizar esa historia que es terrible, estoy diciendo de asesinatos, de mujeres muertas, de niños, en fin hay de todo poquito, verdad? ¿Cómo haces tú esa reflexión sobre hasta dónde puedo enseñar, no enseñar, y qué es lo que van a ver?

AR: Y Se iba a ver más. Filmamos más de las cosas de la película, pero por primera vez en mi vida un productor, francés y perverso Marin Karmitz, por no mencionarlo dijo o que cortaba yo ciertos momentos de la película o no la exhibía. Para mí fue terriblemente doloroso, pero preferí que la película se exhibiera incluso deformada, mutilada que guardarla en un cajón. Entonces es la primera vez que me pasa que tengo que cortar una película porque un productor maoísta y libertario...

JMR: ex maoísta y ex libertario.

AR: Los ex maoístas son seguramente los peores, me pidió que cortara una serie de cosas por unas cuestiones morales. Y cuando es económico el argumento, no hay contestación.

PAG: A mí, nada más me gustaría agregar una cosa. En esta película, hay una extrema contradicción entre la fealdad y la hermosura. Los protagonistas son feos y sobre todo se viven como feos. La forma como Arturo la filmó, que es una forma muy clásica, vamos, con planos secuencia, pero con un arte muy elegante. Lo que hace es dibujarlos con una belleza que tiende a la perfección como yo no la filmé lo puedo decir, muy deslumbrante. Entonces hay una contradicción permanente entre lo brutal del tema, la fealdad de los protagonistas, fealdad imaginaria básicamente, pero fealdad y la forma como está contada la historia a través de Arturo y de la luz del norte de México.

JMR: La fealdad puede ser fotogénica ¿verdad?

PAG: ¡Claro que sí!

AR: ¡No hay más!

JMR: El casting presenta actores conocidos ya o que se hicieron famosos como Daniel Jiménez

Cacho en Cronos y otras películas. Marisa Paredes, ¿era la primera vez?

PAG: Sí.

JMR: Luego volvieron a trabajar juntos. Patricia Reyes Espíndola, y sobre todo esta mujer Regina Orozco cuando la vi en otras películas, no era la misma persona. En esta película atrae la cámara, la película va hacia ella constantemente. Incluso un actor de mucha presencia como Daniel, le cuesta afirmar “aquí estoy también”. No sé de dónde la sacaste, ¿si nos puedes decir unas palabras sobre ella?

AR: Había hecho dos películas con papeles pequeños como actriz. En realidad, es cantante de ópera y su trabajo era de cantante de ópera y después hizo papeles pequeños en una película. Es difícilísimo un casting de una mujer gorda y más o menos sensual de cierta edad, no hay actrices que lo cumplan. Entonces esta cantante de ópera daba todas las características y la escogimos.

JMR: ¿Quién hace el casting?

AR: Ella se mete pero yo no.

Sala ¿En qué año exactamente se filmó para saber?

PAG: 1995, 96.

JMR: Ya es hora de ver la película.

AR: Gracias por acompañarnos, gracias a todos los organizadores que nos trajeron, siento que son generosos por traernos aquí, no lo merecemos.

Segunda parte de la mesa redonda después de la proyección de la película *Profundo carmesí*.



© Home Vision Entertainment

Sala: ¿Era la versión larga?

AR: No, la larga no existió nunca. La larga tenía veinte minutos más y un par de personajes más. Y hay dos escenas que están quitadas por censura. Y espero, porque tenemos los fragmentos, poder sacar un DVD con la versión lo más censurable posible.

APG Eran dos escenas importantes desde el punto de vista narrativo.

Sala: Es una pregunta acerca de la actriz principal, ¿cómo la encontraron, cómo se hizo el casting?

AR: Yo había visto una película donde tenía un papel. Eran cuatro mujeres, ella tenía un papel importante pero detrás, horrible actriz, terrible actriz, pero daba las necesidades del personaje, una mujer gorda con una sensualidad muy particular. Pedí una cita con ella, accedió, le di el guión a leer, accedió porque era muy difícil acceder a hacer esta película. Había muchos rechazos y le pedí que leyera. Le pedí un par de cambios, no pudo y entonces no me importó que fuera una mala actriz. Yo sabía que gracias a su temperamento, podía hacerla reaccionar de este modo. Porque cuando la conocí era una fuerza viva de la naturaleza y con eso, uno puede trabajar bien.

PAG: La verdad, la personifica muy bien. Es ella, es ella excelente, te diré que es ella.

Sala: A mí lo que más me impresiona en su obra es cómo la locura o la pasión están ligadas a una absoluta normalidad es decir la forma de tratar justamente esta pasión, esa locura ya sea en *La Virgen de*

la lujuria, en esta película o en la última película que ha realizado hay una serie de constancias en los temas entonces me gustaría saber si pudiese hablar justamente de ello.

AR: Le toca a Paz.

PAG: ¡Es una pregunta muy difícil! Yo sé que la única manera de que la locura ocupe espacio en la pantalla es que sea normal. Si no es normal, no me interesa. Si no es normal, pertenece a los libros de enfermedades psiquiátricas. Creo que es la única manera en que en la narrativa, la locura de los personajes, nuestros personajes siempre están locos, es que la locura tenga una belleza normal, expresión de la vida real.

AR: ¿Responde a su pregunta?

Sala: Sí pero falta un aspecto desde el punto de vista de la realización de la imagen, es decir ¿cómo consigue en su estilo justamente a través de un montaje, ya casi no es montaje por la utilización del plano secuencia? Pues que me hable del trato poético justamente de esta película.

AR: Dijo Usted una palabra peligrosísima, que es poético. A lo poético se aspira, no es que se logra. Es como cuando uno se propone lo poético como género. Cuando te preguntan “¿de qué va a ser tu siguiente película?” y uno dice “mi siguiente película es de género obra maestra”.

PAG: Ahora tomen en cuenta qué difícil es aspirar a obra maestra.

AR: ¡Todavía no acabo! En mi trabajo lo que busco es el encuadre. El cine se puede hacer sin guión, sin actores, sin el sentido del espectáculo del cine. Lo que no se puede hacer es sin cámara. La cámara para mí es el elemento fundamental, la cámara y lo que engloba. La cámara engloba el montaje, el guión, los actores, la atmósfera, el sentido de la realidad. Con la cámara, con el sentido del encuadre, con las proporciones propias del encuadre es donde se da la relación entre personajes, atmósfera y sentido. Lo poético es a lo que se aspira, lo que hay es la simetría y la proporción adentro. Cuando la proporción tiene un sentido de conflicto, la locura es posible; la poesía es donde Dios no ve uno. ¡En serio!, el cine es el hecho estético que no termina nunca y eso es estimulante pero la poesía sería el hecho estético terminado. Mis cosas son un hecho estético que no se dará.

Sala: Dentro de la atmósfera, a mí lo que me parece al haber visto películas como *La mujer de Benjamín*, *El lugar sin límites*, ésta que es la segunda vez que la veo, me da la sensación como de que hay una lentitud. Es decir las cosas van pasando paulatinamente pero van pasando y eso a mí me parece fantástico. No sé si sea lo que el chico llama poética pero siempre hay ese ambiente lento, lento que va llevando a un desenlace. Esto me encanta de esas tres que conozco de Usted.

AR: *La mujer de Benjamín* no es mía.

Sala: Ah me quedé con la idea de que era de Usted.

AR: No, me copió otro.

Sala ¡Ay perdón!

AR: Sí, se llama Carrera.

Sala: *El lugar sin límites* me quedo con ella, disculpe.

PAG: Yo ahí querría de la parte que no me toca de las películas, apuntar que debe ser unos planos secuencias que suceden en tiempo real. Cuando uno en un plano secuencia abre un paquete de cigarros, tarda en la pantalla lo que tarda abrir un paquete de cigarros en tiempo real. Esa especie de tiempo real se convierte de alguna manera para los espectadores de cine en una forma de alcanzar la verdad o sea la poesía.

AR: ¡Ay gracias! Déjeme completar la idea de Paz. Cuando yo entré a ver películas y mi fascinación era invariable, era porque en las películas yo podía mirar. Lo que yo quería era mirar. Haciendo las películas en planos secuencias, incluso las otras las que he hecho con cortes, a lo que he pretendido siempre es mirar, es tener una opción de mirada. En el cine actual se mira poco, se siente mucho la pura emoción, la misma emoción que se siente en la rueda de la fortuna que está aquí adelante junto al Sena.

Parece peligrosa pero es inocua. Mirar es lo único que a mí me importaba, no sentir. La emoción es posterior a la mirada, no anterior. Yo hago este cine, yo pretendo hacer este cine que es la mirada dada emoción y no la emoción dada mirada porque el cine de ahora, yo voy y no veo nada. Por eso filmo esos largos planos, planos secuencias y porque son facilísimos de hacer.

Sala: Al principio hablaron que esta película estaba basada en una historia de la vida real. ¿En qué contexto se sitúa allá y cuando la adaptaron, pensaban en el México del norte pero pensaron adaptarla en otro período? ¿En México de los años treinta cuarenta?

PAG: Pensamos en el México del Norte por el ambiente geográfico que es un poco más fácil en el norte de México que tiene menos población. Pensamos en personajes extranjeros que no tuvieran familia y por lo tanto estuviera Marisa Paredes y no tuvieran lazos familiares que les permitieran irse con un forastero, un par de forasteros desconocidos. Y pensamos que en el momento en que ocurrieron los hechos fue en el 49 en Estados Unidos, es también la época de la carencia de las comunicaciones actuales, falta de teléfono, falta de... procurar un aislamiento de las muertas, imposibilitadas o dificultad para que se comunicaran con las familias para que se fueran con los asesinos.

Sala: ¿La historia verídica, la historia real no terminó como la película?

PAG: La historia real termina con ambos en la silla eléctrica en Sing Sing el mismo día. En México no hay pena de muerte desde el siglo pasado. Hay este concepto que existe en español, en España, en Argentina, en Perú, en México que se llama la "ley fuga". No sé si existe en francés. Cuando los traductores la trataron de traducir, no existía. Pero no tenemos pena de muerte, entonces tuvimos que adaptarlo cinematográficamente. Y afortunadamente creo que funciona mejor.

AR: ¡La corrupción es mejor que la legalidad! Los mandan fugar².

Sala: También una pequeña pregunta sobre el título de la película que es muy poético, ¿de dónde viene el título?

AR: El título es breve, dos palabras. Es en *On the Knocking at the gate in Macbeth* de Thomas de Quincey, hay una pequeña frase de de Quincey en donde dice "Los crímenes de Equis palidecerán frente al profundo carmesí de los crímenes de Zeta".

Sala: Es totalmente otra cosa mi pregunta. Es que le quería preguntar si tenía alguna película que fuera comedia.

PAG: Sí ¡claro que sí!

AR: ¡Esta!

PAG: Sí que hemos hecho comedia, aunque ésta si tiene de comedia.

AR: Sí por supuesto.

PAG: La parte de la muerte de la segunda viuda, Marisa Paredes es comedia.

AR: ¡Que la maten con la imagen de la divina concepción!

PAG: De la virgen.

AR: *Very funny*. El género que hemos trabajado con más precisión, con más gusto, es el melodrama como ésta. El melodrama cumpliendo sus reglas permite dar una vuelta a la comedia o a la tragedia sin faltar a las reglas del melodrama. Normalmente en nuestros trabajos hay siempre un salto mortal a la comedia y termina siempre en tragedia. Es un juego de equilibrios que es gustoso. Pero sí hay comedias concretas, una que se llama *La perdición de los hombres* que es concretamente una comedia desternillante bueno, más o menos.

Sala: Respecto de la música ¿cómo escogen o bien cómo deciden si tomar o música ya existente o bien el tango como aquí. ¿Cómo es?

AR: Hace años que trabajamos con muy pocos músicos básicamente con David Mansfield, músico que vive en Nueva York y que trabaja con Cimino y que es amigo nuestro. Desde el principio le

2. Discusión sobre la traducción y concepto de "ley fuga". Se propuso "corvée de bois" y también "délict de fuite".

mandamos el guión a David y lo lee como puede porque no habla español y no está esta chica con él³. Y antes que nada, el guión lo tiene él y empieza a pensar una serie de temas que va mandando lentamente y yo busco unos cuantos, muy poquitos. A mí, la música me gusta pero muy poco. Yo soy analfabeta musical, entonces él me va mandando y yo le respondo y nos hablamos por Skype y nos chiflamos y le digo mejor que siga [chiflido]⁴. Y él apunta y me manda otra cosa que sí suena. Debo decir que en esta película David ganó en el Festival de Venecia en el año que pasó, la mejor música y Paz ganó en el Festival el mejor guión muy merecido.

PAG: Ahora yo personalmente la música de David tiene una característica melancólica, un romanticismo melancólico. El tiene un entrenamiento de música clásica, pero una melancolía que le agrega a nuestras películas un contrapunto que probablemente las enriquece muchísimo, que no está ni en la dirección ni en el guión es la aportación de David.

AR: David fue durante muchos años el guitarrista de Bob Dylan, en la banda de Bob Dylan, entonces es un gran, gran músico. A mí la música del cine me cuesta mucho trabajo porque la música de cine es ilustrativa. Va diciéndote qué tienes que sentir, te va llevando un poco de la nariz a decir esto es de miedo, esto es de romance, esto es lírico y eso a mí no me interesa. A mí me gusta la música de frente no la música de fondo. Lo único que es una lástima de la música de fondo es que no existe en la vida real. Si existiera en la vida real, no habría asaltos, no habría choques, no habría presidentes lamentables. La música de fondo advierte, es lo que os salva de todo peligro. ¿Se imaginan la música de fondo de nuestros presidentes?

Sala: A mí lo que me interesa viendo esta película, una de las razones de todos estos crímenes son los complejos que tienen los personajes como la obesidad, la calvicie. ¿Qué tan apegado está con la historia real?

PAG: Totalmente apegado y es uno de los factores que nos fascinó de la historia y sobre todo la obesidad es un problema, la calvicie no. No obstante lo cual en la vida real, el personaje calvo se sentía monstruoso, Raymond Fernández. Se sentía monstruoso. Calvos hay muchísimos, pero él lo vivía muy mal. Entonces lo que nos pareció fascinante de la historia, era el enamoramiento de dos feos, no importa que lo fueran, ellos se sentían feos. Estamos entrenados a pensar que el amor es para los bonitos. Entonces una historia romántica de amor para dos feos era una cosa que nos llamaba mucho la atención y formaba parte de la realidad.

Sala: El estilo que tienen los dos, hacen un cine excelente y siempre me ha atraído este estilo de cine. Y quisiera preguntarle al director o a Usted ¿qué películas admiran, qué películas les han gustado?

AR: No es una lista que les sorprenda, es la habitual. Me preguntaron alguna vez, ¿cuáles son sus diez películas favoritas?, cuando llegué a la ciento veintiséis, paré. Pero bueno, es la vieja lista. La primera es *La diligencia* de John Ford y después el cine de Buñuel, el cine de Kurosawa, el cine de Fellini y así se iba haciendo muy larga la lista. Yo he sido muy receptivo a los buenos cineastas he querido robarles a todos y le he podido robar solamente a unos cuantos y es mi homenaje desde la liga, las ligas menores a los mayores.

Sala: Quiero hacerle dos preguntas. La primera es si ustedes consideraron darle otro fin a la película y la segunda pregunta si están conscientes de lo que provocan o van a provocar entre los espectadores, el público, ya que en esta película se instala una especie de ambivalencia, de duda. De pronto, no sabemos de qué lado deberíamos inclinarnos: del lado de los asesinos o del lado de las víctimas. ¿Con quién se ha de solidarizar el público?

AR: La respuesta es no y no. No había otra posibilidad de otro final, México no tiene pena de muerte, Estados-Unidos sí. Entonces había que buscar la manera de acabar con ellos en ese sentido. No

3. La traductora

4. Tararea una melodía

es un problema moral, es un problema nada más de narración en relación, en respecto al acontecimiento real.

PAG: Por otro lado *l'amour fou*, solamente puede existir cuando hay una muerte inminente. El amor loco no puede continuar eternamente. El amor loco tiene que tener un final preciso y pronto, sino se convertiría en vida cotidiana. Y por otro lado respecto a la solidaridad es una cuestión que discutimos. La película está contada desde el punto de vista de los dos protagonistas. Probablemente la parte que es más *shockeante*, más *shockeante* ¿Cómo se dice?

AR: No sé

PAG: Como está contada a partir de ellos, como son feos y gordos, o calvos y gordos o sea, cualquiera de nosotros somos copartícipes del crimen. No es que lo condenemos, asesinamos con ellos y hacemos un crimen. Hay una doble moralidad: son asesinos y son culpables por ser asesinos. Lo que pasa es que los asesinos somos nosotros. Al ser gordos y feos, al ser uno de los que estamos en la sala nos hace sentir identificados. Hay una doble versión, una doble vertiente.

AR: No, no entendí nada. No lo creo nada en absoluto, sí para nada. La noción era más bien, los personajes tienen unas cuantas facetas. Una de las cuales puede volverlos gratos pero una sola de ellas. El crimen, yo no lo perdono en absoluto. Yo filmo por dos razones básicamente. Una porque las cosas me dan miedo y otra porque hay una venganza contra la realidad. La realidad es atroz, hay que cambiarla y uno hace películas para eso. Los personajes de los que he hablado en prácticamente todas mis películas, los veo en la pantalla y me dan un cierto placer, un cierto gusto y un interés pero nunca jamás iría a comer con ellos.

PAG: Toda proporción guardada, lo dijo Rascolnicov, es la misma relación. Ese protagonista vamos con él, matamos a la vieja, sabiendo que está mal pero vamos con él.

AR: El miedo que me produce a mí es el mismo de la estructura de la pesadilla. Las pesadillas son el portento posible de nuestro inconsciente y es asombroso que todos los días nos despertemos después de los sueños y sigamos una cierta normalidad. Esto lo que yo cuento en las películas son pesadillas que tienen el privilegio, el portento, la maravilla de terminar, sí. Yo tengo vocación de sórdido.

Sala: A mí me gustaría saber ¿qué significa la migraña del personaje principal? ¿Era realmente necesario que tuviera migraña o qué significado particular tiene?

PAG: Es un detalle de la vida real. El personaje era calvo porque era un español, fingía venir de la guerra civil española. Seguramente era franquista cuando llegó a Estados Unidos, decía que era republicano, le había caído algo en la cabeza por lo cual perdió el pelo y tuvo migraña. Es una de las partes de la realidad. Y funcionaba muy bien dramáticamente. Pero en mi adecuación con la realidad, la migraña servía de filtro con la realidad.

AR: Una vez más un agradecimiento a Ustedes, al Instituto cultural de México, a su directora que tan generosamente nos acogió en este lugar y es un gusto conversar con Ustedes.