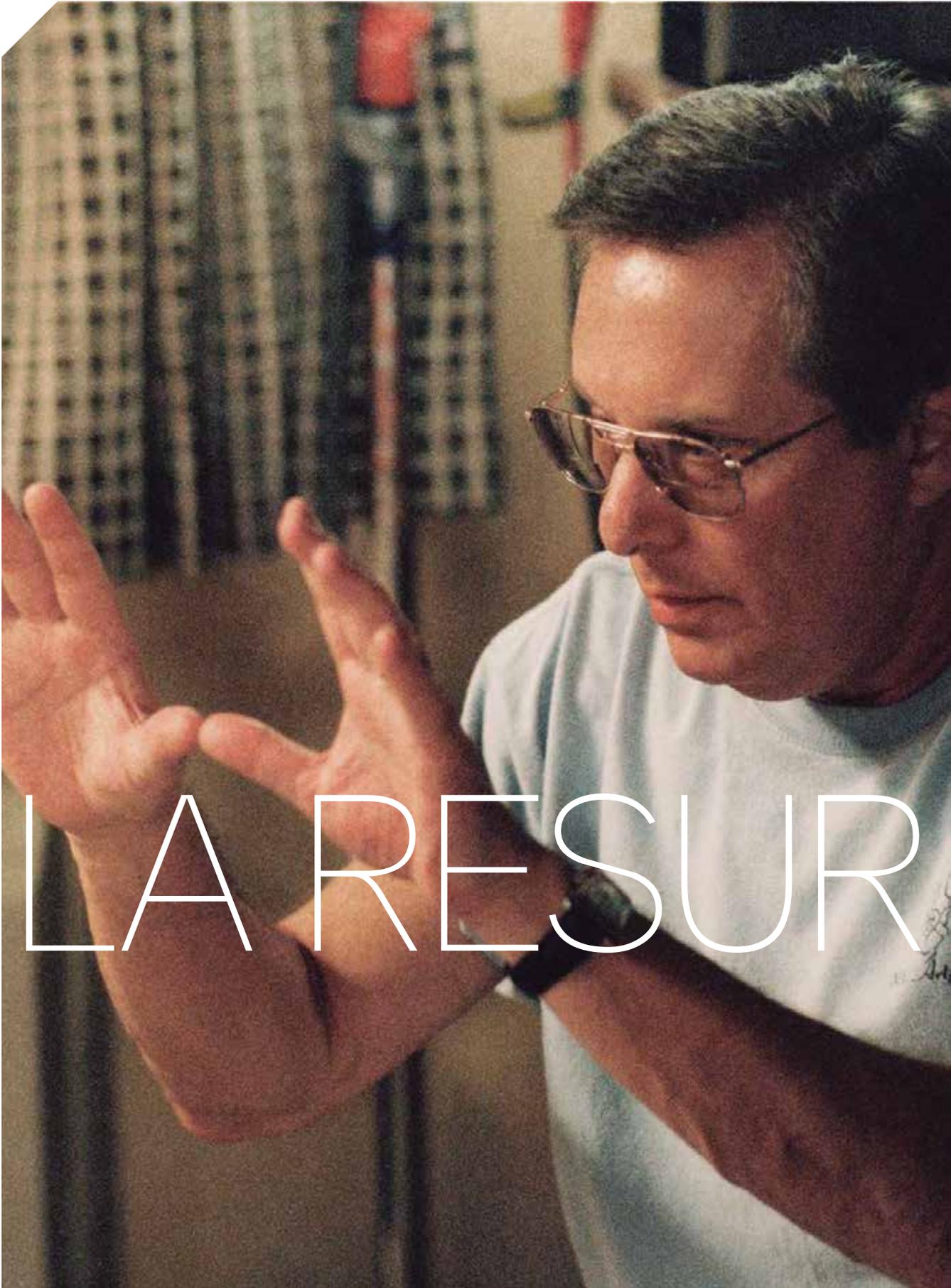


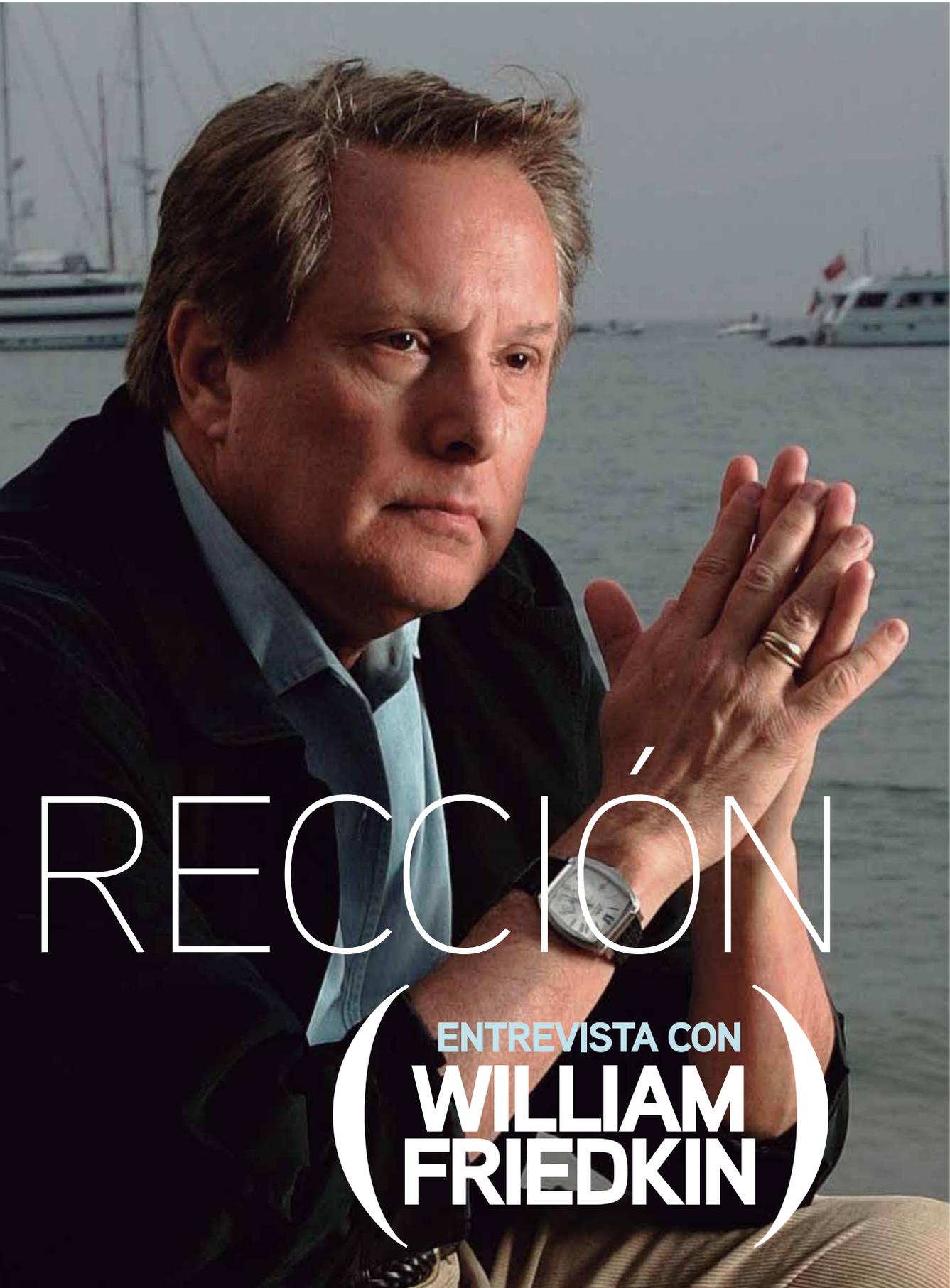
MAURICIO
GONZÁLEZ
LARA

58

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2014



LA RESUR



RECCIÓN

ENTREVISTA CON
**WILLIAM
FRIEDKIN**

William Friedkin vive una resurrección. Es uno de los directores clave para explicar el cine de Estados Unidos de los setenta y ochenta: *Contacto en Francia* (1971), *El exorcista* (1973) y *Vivir y morir en Los Ángeles* (1985). La remasterización y reestreno de *Sorcerer*, la película que casi lo llevó a la ruina económica en 1977, ha renovado el interés por su obra entre la crítica especializada del mundo. “El salvaje Billy” se ha convertido en un invitado de rigor en los principales festivales internacionales, donde habla sobre las condiciones legendarias en las que filmó en Sudamérica *Sorcerer*, hasta hace poco una “obra maldita”. Sus filmes más recientes –*In-sectos* (2006) y *Killer Joe* (2011), ambas colaboraciones con el dramaturgo Tracy Letts– han sido acogidos en circuitos de culto, y Matthew McConaughey, protagonista de *Killer Joe*, le debe el que quizá sea el mejor papel de su carrera.

Friedkin tiene 79 años, pero su nombre se ha vuelto a barajar entre los candidatos posibles a dirigir proyectos de gran presupuesto en cine y televisión. Esta inusitada *renaissance* constituye el marco en el que se realiza esta entrevista que revisa la filmografía de uno de los realizadores más importantes del cine contemporáneo.

Alfred Hitchcock decía que la persecución es la expresión más consumada de las posibilidades del medio cinematográfico. Usted es responsable de algunas de las persecuciones automovilísticas más espectaculares de la historia del cine.

La gente identifica estas secuencias conmigo, pese a que en realidad es una parte mínima de lo que me interesa del cine. He filmado tres cintas con persecuciones elaboradas: *Contacto en Francia*, *Vivir y morir en Los Ángeles* y *Jade* (1995). Fue muy peligroso, ya que ejecutamos físicamente todo lo que se ve en pantalla. Ahora todo se hace con computadoras en un cuarto con aire acondicionado, lo que no hace que nuestro trabajo sea mejor, pero sí le da una textura diferente. La persecución demanda un despliegue de recursos que en buena medida determina los alcances del oficio del cineasta. No se trata simplemente de usar edición rápida y mover la cámara con intensidad dramática. La mayoría de las secuencias de persecución que he visto en años recientes carecen de impacto visceral. Algunas son divertidas u recurrentes, pero no existe una noción de espacio. ¿Hacia dónde se dirige este personaje? ¿Cómo se conecta con el otro que lo sigue? Son una colección de planos, básicamente. No les importa la continuidad. Generalizo, claro, pero parece que ahora cada plano debe ser peligroso o vistoso por sí solo, y no como una pieza que forme parte de un conjunto. En *Contacto en Francia*, la persecución tiene un fin ulterior: expresar lo que pasa por la mente del personaje de Gene Hackman. Las mejores secuencias de persecución fueron las protagonizadas por Buster Keaton en la época del cine mudo. Afortunadamente, conocí la obra de Keaton después de haber filmado esas tres películas. De

otra manera, las habría abordado desde una perspectiva diferente. No hay manera de superar a Keaton. Imposible. Esa es una de las razones por las que no me interesa ver ya tanto cine: ¿cómo superar a los maestros? Uno de los pocos fenómenos que han capturado mi atención son los cineastas mexicanos, por lo menos desde que vi hace algunos años *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, que me parece una cinta extraordinaria. A ese respecto tengo sentimientos encontrados. Por una parte, creo que es una lástima que hayan tenido que migrar al norte para poder trabajar y levantar proyectos; por otro, me entusiasma el hecho de que revitalicen el cine que se hace en Hollywood. Cuando trajeron a John Woo junto a otros cineastas de Hong Kong, el sistema terminó americanizándolos; con los mexicanos, en cambio, no veo que suceda así. Como historia, *Gravity*, de Alfonso Cuarón, no es la clase de película que disfrute, pero es una experiencia visual hermosa. Te regresa a un estadio casi infantil, en el que la posibilidad de sentirte en el espacio se torna real.

¿Por qué un agnóstico filma *El exorcista*? ¿Qué le atrajo del material?

Un agnóstico es una persona que cree que los poderes de Dios y el alma son inescrutables. No soy miembro de una organización religiosa, pero creo que el bien y el mal existen en cada uno de nosotros: en la madre Teresa y Jesús, pero también, de una extraña manera, en Hitler y otros personajes perniciosos. Hitler era la mente más enferma del siglo xx, pero también una persona tridimensional, con complejidades. ¿Cómo explicar, entonces, qué sucedió? No solo con Hitler, sino con el pueblo que lo apoyó. ¿Cómo

fue que Alemania —que nos dio a Thomas Mann, Bach y Schiller— siguió a alguien como Hitler al infierno? En ese contexto, el concepto de “posesión demoníaca” —ceder el control ante una fuerza superior maligna— resulta interesante, así sea a un nivel meramente metafórico. Esa pérdida de control me atrajo.

Tras los sucesos turbulentos de los sesenta, la sociedad estadounidense parecía estar poseída por fuerzas irracionales y violentas.

Cierto, aunque no creo que sea una cuestión atada a una coyuntura. Pasa todo el tiempo y en todos los lugares. El mal existe en el mundo. Estoy seguro de que si revisas con frecuencia el periódico —sea en Pekín, Los Ángeles o la ciudad de México— vas a encontrar tarde o temprano una nota que relata cómo un hombre aparentemente normal un día se levanta y asesina a su esposa e hijos. Somos capaces de hacer cualquier cosa, a veces motivados por algo concreto, como el dinero, pero a veces solo porque podemos. Hay gente que corrompe a los demás por nada, pero eso no los hace totalmente malignos. El arte siempre ha reconocido este dilema. Por eso odio la moda actual de las películas de superhéroes, donde el bien siempre triunfa, el orden se restablece y se niega la noción de que el mal habita en nosotros. Antes los superhéroes eran los policías, quienes rara vez salían lastimados o heridos. Esa fue la motivación para dirigir *Contacto en Francia* y *Vivir y morir en Los Ángeles*. Quería subvertir la idea del policía como héroe invencible.

El diseño de audio de *El exorcista* es impresionante, en buena medida gracias a dos personajes fundamentales pero poco conocidos: Mercedes McCambridge y el mexicano Gonzalo Gavira.

La idea de contratar a Gonzalo surgió tras ver *El topo* y *La montaña sagrada*, de Alejandro Jodorowsky. Su diseño sónico me pareció sensacional. El crédito era de Gonzalo Gavira, un técnico que no vivía en Los Ángeles, sino en un pequeño pueblo a las afueras de la ciudad de México. Gavira no hablaba inglés, por lo que un primo tuvo que explicarle lo que se decía en la cinta. Fue clave para varios efectos sonoros de *El exorcista*. Casi todos los sonidos los generó con una cartera vieja y unas tarjetas, incluidos los huesos que tronaban cuando el demonio realizaba un movimiento al momento en que poseía el cuerpo de la chica. Una vez que terminamos, Gavira se regresó a su pueblo. Un personaje fascinante: callado, efectivo, auténtico. Ni siquiera usaba zapatos. Con Mercedes McCambridge la historia fue más complicada. La inspiración para contratarla surgió porque pensé en probar, para la voz del demonio, a actores de los programas de radio que escuchaba cuando crecí en Chicago, en los cuarenta. La voz de Mercedes, según recordaba, no era masculina o femenina, sino neutral. No fue fácil convencerla para que participara en la película: no solo era profundamente católica, sino que había experimentado problemas severos con el alcoholismo y la depresión. Me dijo que para que su intervención fuera más efectiva no quería tener un crédito. Ella quería que la gente pensara en esa voz como algo de otro mundo. Yo me opuse en un inicio, pero finalmente acepté. Su desempeño fue sensacional: para llegar a

la profundidad de voz que requería la posesión, Mercedes fumaba varias cajetillas de cigarrillos al día, comenzó de nuevo a tomar whiskey, comía huevos crudos y pidió que la amarráramos a una silla, entre otras actitudes que iban más allá del deber. Esto lo hizo durante semanas y siempre en compañía de sacerdotes pues, como mencioné, era muy creyente. El día del estreno en Los Ángeles, Mercedes me alcanzó en el estacionamiento. Estaba histérica. Me acusaba de haberle negado el crédito en la película. Yo le dije que ella así lo había requerido. En ese entonces solo había veinticinco copias de la cinta, por lo que las reemplazamos con nuevas versiones donde se incluyó el crédito. No soy psiquiatra. Mercedes era una persona trastornada, y hasta hoy ignoro las razones por las que se comportó de manera tan errática, pero su actuación es legendaria.

¿Hasta qué extremo se debe llegar para obtener una buena actuación? Algunos periodistas relatan que usted ha abofeteado a actores en el set.

Eso lo hice en tres ocasiones, pero no se trataba de actores, sino de personas que representaban su propia profesión. Por ejemplo, Bill O'Malley, que interpretaba al padre Dyer en *El exorcista*. No era actor y por tanto carecía de técnica para alcanzar el estadio emocional requerido para cumplir con su papel en la escena, que era darle los últimos sacramentos a su amigo. Tuve que cachetearlo para lograr que se turbara y sintiera el nerviosismo necesario para la secuencia. Una vez que grité “corte”, nos abrazamos. A veces hay que tomar caminos drásticos para llegar a la verdad en una secuencia, pero la gente lo entiende y aprecia.

Algunas voces, como la del crítico Peter Biskind —autor de *Moteros tranquilos, toros salvajes*—, han calificado *El exorcista* como una cinta misógina: un montón de hombres célibes contra el despertar sexual/demoníaco de una adolescente. ¿Cuál es su percepción?

Si en verdad creen eso, lo único que puedo decir al respecto es: que se jodan. No tienen idea de qué hablan. Es una idea loca y estúpida, producto de ciertos delirios de corrección política. *El exorcista* se basa en uno de los tres casos de exorcismo reconocidos por la Iglesia católica en Estados Unidos durante el siglo xx. No soy misógino, la gente que realizó el filme tampoco, y ciertamente Ellen Burstyn no odia a las mujeres. He oído hablar del libro de Biskind, pero no lo he leído. Esa apreciación habla más de él que de mí. Cualquiera puede decir lo que sea. Hoy todos tienen una opinión, todos son críticos. Soy lector de escritores como James Agee, quien además de crítico también fue guionista y escribía ficción. O del trabajo de analistas que después se hicieron cineastas, como fue el caso de Peter Bogdanovich y otros realizadores de mi generación. Entre los contemporáneos, leo a Mark Kermode, el crítico de la BBC. Pero en general, como director, la crítica no me sirve de mucho. Como artista tengo un camino a seguir que no es susceptible de ser alterado por las observaciones de un tercero. Como público, admito, la dinámica es distinta. Hubo un tiempo en que los críticos desempeñaban un papel importante con respecto al resultado de la taquilla. Las cosas ahora

son distintas. Hoy existen miles de reseñas en internet. El poder de la crítica se ha fragmentado. Cuando se estrenó, *Sorcerer* recibió críticas muy adversas, las cuales contribuyeron a que le fuera mal en taquilla. Ahora que la hemos restaurado y vuelto a enseñar al mundo, muchos críticos de las nuevas generaciones la califican como un trabajo mayor. Es gratificante y me llena de alegría, pero como director me es indiferente: la película es la misma que realicé en 1977, más allá de las opiniones favorables que hoy recibe.

Usted ha dicho que *Sorcerer* es su trabajo más personal. ¿Por qué?

Sorcerer es un espejo de mi actitud ante la vida, la cual, desafortunadamente, es pesimista: no importa la intensidad de nuestro trabajo, la cantidad de esfuerzo desplegado o qué tanto amor generemos, todo terminará en muerte. *El exorcista* era una película sobre el misterio de la fe; *Sorcerer* es un trabajo sobre el misterio de la fe frente a la futilidad. Los personajes están condenados, irremediablemente. *El exorcista* es un filme con mayor margen para la esperanza que *Sorcerer*. Casi todos los protagonistas de mis películas son individuos fallidos, como yo. Cuando puedes elegir el trabajo que deseas realizar es natural que termines con creaciones que reflejen tus propias limitaciones. Soy una persona que ama la vida y, sin embargo, lo que veo alrededor es destrucción. Nuestros líderes son unos dementes. Cada vez estoy más convencido de que podemos autodestruirnos en cualquier momento. En los setenta, viví en Iraq durante tres meses. Era un lugar hermoso, con gente vibrante y culta. Ahora es un infierno, en manos de fundamentalistas y devastado por el caos que dejó Estados Unidos. Es algo que me deprime mucho. Mis cintas reflejan esa fatalidad. *Sorcerer* también es una versión personal de *El salario del miedo*. Su director, Henri-Georges Clouzot, era uno de mis ídolos y quería honrarlo con esta cinta. Nunca la habría hecho sin contar con su permiso. Las influencias trabajan de forma curiosa. No necesariamente las fuerzas que más te marcan están reflejadas en lo que haces. Quizá el cineasta al que más admiro, y cuyo trabajo reviso una y otra vez, sea Michelangelo Antonioni. No se nota en mis películas, pero es una de las influencias principales, así como Fellini y Buñuel. Las influencias no siguen una lógica de causa y efecto.

Ya que hablamos de influencias y homenajes, ¿es cierto que Michael Mann trató de demandarlo por “plagio estético”? Algunos medios sostenían en los ochenta que Mann estaba convencido de que *Vivir y morir en Los Ángeles* retomaba varios elementos del “noir neón” de *Miami Vice*.

Es una mentira absoluta. Michael Mann y yo hemos sido amigos y admiradores mutuos por más de cuarenta años. Por cierto, conozco todas sus películas pero nunca vi su trabajo televisivo. No porque me influyese *Miami Vice*, sino porque en ese entonces no me interesaba la televisión. No sé de dónde salió esa historia, pero es algo de lo que nos reímos siempre que nos vemos. De hecho, Michael tuvo la idea de contratar a William Petersen para *Manhunter* tras ver *Vivir y morir en Los Ángeles*. Me preguntó cómo era trabajar con él. Le contesté que era un tipo genial. También

compartimos músicos. Tangerine Dream, el grupo responsable de la banda sonora para *Sorcerer*, también hizo el *sound-track* para *Ladrón*.

Su carrera resucitó, después de un largo periodo de aceptar proyectos por encargo, con un par de películas feroces y oscuras: *In-sectos* y *Killer Joe*.

Hace unos años decía en broma que *In-sectos* era un documental, pero ya no lo hago porque la película se queda corta respecto a la locura que prevalece en ciertos sectores de la sociedad de mi país. Tuve la suerte de encontrar un espíritu afín en Tracy Letts, guionista de ambas obras. Cuando tuve la oportunidad de ver *In-sectos* en el teatro supe de inmediato que podía filmarla como una cinta de bajo presupuesto que transmitiera la paranoia de la original, pero que además pudiera venderse como una película de terror. Está lejos de ser eso, pero pensé que podíamos venderla así. En el caso de *Killer Joe*, fue el mismo Letts quien me preguntó si estaría interesado en hacerla. Estoy orgulloso de esas dos cintas. Me gusta que la gente que no me conoce piense que son producto del trabajo de un director nuevo o independiente. No creo que sean cintas atípicas. Son congruentes con un tema que siempre me ha obsesionado: la delgada línea que separa el bien del mal, la lucidez de la demencia. Esa es la condición humana.

¿Tiene miedo de perder la razón?

Todo el tiempo. Por eso quiero seguir trabajando. No sé si forzosamente haciendo películas. Quizá exista la posibilidad de llevar a la televisión series basadas en *Vivir y morir en Los Ángeles* y *Killer Joe*. Trabajo en ello con un grupo de escritores. También estudio otras opciones en las que exista la posibilidad de incursionar solamente como director. Me encanta la televisión de hoy. Luce menos problemática que el cine. Son formatos más libres que parecen desarrollarse más allá de la censura. Sería interesante intentarlo.

Uno de los capítulos de su autobiografía se titula “Hubris y arrogancia”. ¿Es posible ser un buen director de cine sin ser arrogante? ¿Es algo que demanda la naturaleza misma de la profesión?

Es una contradicción casi imposible de sortear. Por un lado, el simple hecho de aceptar esta entrevista podría interpretarse como un acto arrogante, ya que tengo que creer que mis opiniones son lo suficientemente importantes como para compartirlas contigo y con los lectores de esta revista. Por otro, obvio, mis opiniones son tan valiosas o desechables como las de cualquier otra persona. Como decía Jean Renoir, “todos tienen sus razones”. Mi ego fue en buena medida responsable de los problemas que casi terminaron por destruir mi carrera. Por eso abro mi autobiografía con una cita de Elia Kazan, quien reflexiona con brillantez sobre la arrogancia del director en su libro de memorias. Kazan sostenía que la arrogancia era la esencia del artista. La energía para componer, filmar o ser un arquitecto requiere de una convicción plena. Entonces, decía Kazan, si alguien te acusa de arrogante, no lo niegues. Simplemente sonrío y respondo: “Sí, supongo que lo soy.” Creo que es un buen consejo. —