

Master class “Del guión a la pantalla” por Michel Franco.

Véronique Pugibet

*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains
(CRIMIC EA 2561)*

Resumen: El 10 de octubre del 2020, Michel Franco (MF) director de cine mexicano dio una master class titulada “Del guión a la pantalla” en la Sorbona crimic-sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco. La organización se llevó a cabo gracias a la colaboración del Festival de cine Viva México. El director acababa de recibir el *León de Plata Gran Premio del Jurado*, así como el *Leoncino d’Oro* del Jurado Joven en el festival internacional de cine de Venecia 2020 por su última película *Nuevo orden*. Nancy Berthier (NB) y Véronique Pugibet (VP) — CRIMIC EA 2561 — animaron los intercambios.

Después de un rápido recorrido por su obra filmica, Michel Franco expuso y justificó las temáticas que privilegia, su proceso de creación, su forma de trabajar con los actores y equipo, sus opciones en cuanto a rodajes y montajes, así co-

mo su visión del cine mexicano contemporáneo. Aparte de ser director, Michel Franco también es productor y señaló las ventajas que le veía. Finalmente, abordó la problemática de las ayudas financieras para poder hacer una película evocando en particular la situación mexicana.

A continuación, ofrecemos la transcripción de dicha master class. También pueden consultar el video correspondiente en:

Iª parte: www.dailymotion.com/video/x7wtlgi

IIª parte: www.dailymotion.com/video/x7wtljo

Palabras clave: Michel Franco, cine, master class, proceso de creación.

Résumé: Le 10 octobre 2020, le réalisateur mexicain Michel Franco (MF) a donné une master class intitulée «Du scénario à l’écran» à la Sorbonne [crimic-](http://crimic-sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco)

sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco. L'organisation en a été rendue possible grâce à la collaboration du Festival du film Viva Mexico. Le réalisateur venait de recevoir le *Grand Prix du Lion d'Argent du Jury* ainsi que le *Leoncino d'Oro du Jeune Jury* au Festival international du film de Venise 2020 pour son dernier film *Nuevo Orden*. Nancy Berthier (NB) et Véronique Pugibet (VP) – CRIMIC EA 2561 – ont animé les échanges.

Après un rapide survol de son travail cinématographique, Michel Franco a expliqué et justifié les thématiques qu'il privilégie, son processus de création, sa façon de travailler avec les acteurs et l'équipe, ses choix en termes de tournage et de montage, sa vision du cinéma

mexicain contemporain. En plus d'être réalisateur, Michel Franco est aussi producteur et il a évoqué les avantages qu'il y trouvait. Enfin, il a abordé le problème de l'aide financière à la réalisation de films en mentionnant notamment la situation mexicaine.

Vous trouverez ci-dessous la transcription de la master class. Vous pouvez également regarder la vidéo correspondante à l'adresse suivante:

1^{re} partie: www.dailymotion.com/video/x7wtlgi

11^{re} partie: www.dailymotion.com/video/x7wtljo

Mots-clés : Michel Franco, cinéma, master class, processus de création.

NB: Esta master class se titula “Del gui3n a la pantalla”, «Du sc3nario 3 l'3cran». Hemos acordado que iba a ser m3s bien una perspectiva vamos a decir metodol3gica, te3rica del conjunto de la obra ya importante de Michel, un ni3o prodigio muy joven, quien tiene una cantidad notable de pel3culas que son pel3culas obras maestras, pero antes de empezar con ese recorrido.

Bueno, no lo vamos a presentar porque la master class va a ayudar a entender su trayectoria y su est3tica y sus maneras de producir y de realizar pel3culas. Pero justo antes, bueno, simplemente para que se acuerden de las pel3culas que ha hecho, tenemos un powerpoint y vamos a recordar nada m3s los t3tulos y hacer un peque3o pitch de cada pel3cula para que lo tengan en mente porque luego la din3mica de la master class va a ser m3s bien global, general.

VP: Bueno, entonces vamos a pasar al a3o 2009 dejando de lado los cortos, que hab3as hecho, empezando por *Daniel y Ana*.

MF: Es del 2009 y estuvo en la Quincena de Realizadores en Cannes. Mi primera pel3cula, mi primer largometraje, donde act3a Dar3o Yazbek, que es el actor principal que sale tambi3n en *Nuevo orden*, mi 3ltima pel3cula. Es la historia de dos hermanos que son secuestrados y obligados a tener relaciones sexuales. Est3 basada en una historia real que la terapeuta que atend3, me platic3 y eso es solo el inicio. La pel3cula trata sobre c3mo se desarrolla despu3s el post trauma y la relaci3n de los hermanos y familiar. C3mo cambia despu3s de esto, c3mo logran seguir adelante.

VP: A continuaci3n tenemos en el 2012, *Despu3s de Luc3a*, otra vez premiada en Cannes.

MF: *Despu3s de Luc3a* en 2012 gan3 el premio Un certain regard que el presidente del jurado fue Tim Roth. Por eso empezamos a trabajar juntos despu3s y *Despu3s de Luc3a* es una pel3cula sobre el luto, sobre el duelo que viven un padre y una hija tras la muerte de Luc3a, la madre, y cuando se mudan de Puerto Vallarta a la Ciudad de M3xico. La hija intentando ayudar al padre a

salir de su duelo pues tratando de ser buena hija, o lo que ella entiende que es ser fuerte, termina martirizándose en la escuela y metiéndose en problemas que sólo empeoran la dinámica familiar. Y la película va tomando otro rumbo que no es necesariamente lo que se espera en los primeros minutos.

VP: Es muy guapa, pero al final se le caen encima y también es llamativa la no comunicación entre padre e hija.

MF: Sí, la no comunicación que ha terminado siendo la constante en todas mis películas, como la gente, a pesar de tener pues cariño y las mejores intenciones y educación y supuestamente las herramientas básicas para tener una buena vida termina metiéndose en los peores malentendidos y problemas. Esto viene de mi visión de la familia, que si bien es la manera de estructurar nuestra sociedad y en muchos casos funciona, pues también es el centro para el drama y para entender el comportamiento humano. Me parece interesante explorar estas crisis.

VP: Tenemos *A los ojos* en el 2014. Es un poco...

MF: Sí *A los ojos*, voy a aclarar rápidamente la situación sobre esa película. La empecé a filmar con mi hermana. Es una codirección que empezamos en 2010 ¿o 2011? No estoy seguro. Y Jean-Christophe Berjon que está ahí sentado, vio varias versiones desde esa época. Yo cuando terminé *Daniel y Ana*, que es la única película que no produjo, o sea que no soy el productor principal, fue una experiencia difícil porque no me gusta, por como es mi personalidad y mi naturaleza. No me gusta poner en manos de alguien más el control de mi trabajo ni de mi vida. Me gusta asumir y que lo que sale bien o mal sea por mí, no por alguien más. Y *Daniel y Ana* la produjo un buen amigo, Daniel Birdman, que es un muy buen productor, Birdman Ripstein, primo de Gabriel, nieto de Alfredo Ripstein. Es un muy buen amigo y un buen productor, pero su manera clásica y convencional de hacer cine chocó mucho con lo que yo necesitaba.

Aunque él es joven, creo que aprendió tanto del abuelo que pues es clásico. Yo no estudié cine, yo no fui a la escuela. Entonces mi manera de hacer las cosas y después de un proceso autodidacta en el que hice muchos cortos. Y finalmente llegué a *Daniel y Ana*, pues fui desarrollando mi propio estilo, yo pensé que al entrar en el mundo del largo metraje había que confiar y dejarse llevar por un productor. Y además no me imaginaba capaz de producir una película, a los 27 años.

Pero después de la experiencia, que fue muy discutible y fue difícil, no por Daniel. Fue difícil porque hay una jerarquía y un ejército de gente que está acostumbrada a trabajar de una manera. Un asistente de dirección, por ejemplo y el resto del equipo también van saltando de un rodaje a otro. Pueden en un año hacer diez películas. Bueno, no, exageré, seis películas. Y rara vez les interesa realmente lo que están filmando. Es un trabajo. Van, operan, cobran y pasan a la siguiente película. No es el caso del *crew*, del equipo que ahora trabaja conmigo. Tienen un interés muy particular por mi cine. O ¿no es el caso cuando Claire Denis... Claire Denis fue asistente de Wim Wenders, verdad? Bueno, cuando los grandes directores pasan por la escuela de otros, claro que hay un interés. Y eso es un privilegio.

Pero después de *Daniel y Ana*, dije voy a hacer *Después de Lucía* mi siguiente película que escribí en París, justamente en la residencia de Cannes. Y al principio buscábamos para hacer la película un presupuesto normal de más o menos un millón de dólares y no logré con un par de amigos, Marco Polo Constandse que es productor y Fernando Robsar, no logramos encontrar el dinero. Y un día le dije a mi hermana me voy a volver loco si no hago una película ya, me estoy desesperando. Y cuando digo volver loco, no es un decir, realmente estaba deprimido. Para mí mi

vida es muy sencilla. Si mi trabajo va bien, estoy contento y si las películas van mal, soy insoportable para la gente y conmigo. Y entonces le dije a mi hermana, adaptemos *Entre dos*, que es el último cortometraje que hice en 2003 más o menos, con la misma historia. Hagamos una película basada en ese argumento. *A los ojos* trata sobre una trabajadora social que interpreta Mónica del Carmen. También es actriz de *Nuevo Orden*. Es la actriz que más aparece en mis películas, y en la película, su personaje para salvar a su hijo, que está perdiendo la vista, tiene que hacer algo tremendamente inmoral y romper la línea ética de su trabajo bajo y de lo que cualquiera entiende como ética. Y entonces le dije a mi hermana: si lográramos que Mónica del Carmen realmente se convierta en una trabajadora social, sería muy interesante que todo el material que sucede en la calle sea real, no sea un guión que escribo. Entonces hicimos la película sin guión y en 2011 empezó el rodaje.

Filmaron durante un año Mónica del Carmen y mi hermana Victoria, un año en las calles para ganarse la confianza de la gente, para realmente volverse una trabajadora social, todo esto de la mano de Casa Alianza. Lo interesante de todo esto, y por lo que entro en detalles, es porque esa película muy pequeña empieza como documental, pero termina siendo una ficción controlada. Porque después de lo que fuimos encontrando en el documental, ya escribí algunas escenas y a partir de que ayudamos a rehabilitar a Benjamín, un chico en situación de calle, y filmamos todo ese proceso, salió la ficción. Pero eso sí, lo pude producir porque lo hicimos con muy poco dinero y éramos cinco personas en el *crew* y entonces pues no había ni *catering*, ni había asistente de dirección, ni ... No había nada. Éramos cinco personas el sonidista, el fotógrafo, mi hermana, yo y una persona o dos de producción, dependiendo del día. Cuando era lo de la calle, lo documental, yo ni siquiera iba, eso lo hizo mi hermana, lo dirigió sola, pues eran cuatro personas. Yo no dirigí la parte documental porque no tengo paciencia para hacer documentales, porque me gusta cuando pongo la cámara, que suceda lo que yo quiero y de la manera que yo quiero, pues así no se puede hacer un documental.

Pero pude producir eso, lo fuimos editando mientras filmábamos. Y entonces la ficción y el documental iban agarrando forma. Y cuando acabó ese proceso, y después de un año y medio de no poder encontrar el millón de dólares que buscábamos para hacer *Después de Lucía*, entendí que sí, podía producir mis propias películas, dije ¿por qué no hago *Después de Lucía*? a pesar de que es un guión más normal en términos de producción, si lo hago como fue *A los ojos*...

Y por ejemplo, Teresa, que es la actriz principal, sale con todos sus amigos que en vez de actores, son sus amigos. Si no uso un asistente de dirección porque no hay dinero para pagarle y entonces no sea que se ha convertido en parte central de mi equipo, era alguien que trabajaba en la oficina y la saqué de la oficina y ella estaba feliz.

No había continuista, no había... La edité yo con un operador y todo eso lo seguí haciendo en mis siguientes películas. Sigo trabajando sin continuistas, sigo editando en set. Entonces lo que aprendí de cómo puedes hacer una película con menos dinero, con menos gente y saltándote partes convencionales del proceso, fue gracias a esa película *A los ojos*. Lo implementé después con *Después de Lucía*, que se filmó con un presupuesto sumamente bajo y con cámara 7D que son para ... Es una cámara como ésta con la que están grabando la conferencia, es una cámara de fotos. Lo bueno de esa cámara es que cuando filmamos, cuando grabamos en la calle, *A los ojos* y después, *Después de Lucía*, nadie se intimida por esa cámara. Se les olvida que existe. Entonces consigues mucha más naturalidad. Entonces, *A los ojos* fue eso. Desgraciadamente no se estrenó en un festival

grande por mis malas decisiones, que Jean-Christophe también recuerda bien. Yo estaba esperando, por el éxito que tuvo *Después de Lucía*.

De repente tenía dos películas a la vez *A los ojos* y *Después de Lucía*, porque las acabé al mismo tiempo. Y *Después de Lucía* fue explosiva y tuvo mucho éxito, afortunadamente, y eso bajó un poco lo que después sucedió con *A los ojos* y me confundió un poco. Tomé malas decisiones porque había una muy buena invitación de Berlín y no la tomé en una sección paralela en Panorama y no la tomé porque yo pensaba que tendría que ir a Cannes otra vez. Y de los errores aprendes mucho. Lo bueno de ser autodidacta es que te duelen los errores, pero aprendes de las experiencias. Y tras el éxito, de *Después de Lucía*, que vendió en México un millón de pesos, a pesar de que la hicimos casi sin dinero y se vendió en todo el mundo y demás.

Tim Roth, que fue el presidente del jurado, me dijo “Hagamos una película. ¿Cuál es tu siguiente película?”. Le conté que había escrito *Chronic* para filmar en México con una actriz. Iba a ser Carmen Vela. Ya teníamos pruebas de vestuario, todo. Esta película es sobre los últimos meses de mi abuela. Mi abuela, igual que este personaje, justamente sufrió una embolia y de pronto estuvo atada a su cama durante seis meses hasta que finalmente murió. Murió por un cáncer, ni siquiera por la embolia, pero la embolia ya no le permitió obviamente moverse ni hablar. Y me llamó mucho la atención la enfermera que empezó a atenderla, cuidarla, Beatriz. Y pues de inmediato, cuando estaba en casa de mi abuela y vi que una extraña de pronto tomó control de todo y nos decía cuándo pudiéramos estar en el cuarto o no. Y obviamente la limpiaba pues había mucha intimidad. Y empiezas a preguntarte ¿quién es esta persona y por qué estamos confiando absolutamente? Y sobretodo me llamó la atención la mirada de mi abuela, pues se volvió además la intérprete porque ya no le entendíamos nada a mi abuela, porque con la embolia, pues la manera de hablar era difícil de entender, pero ella sí entendía todo lo que decía y de alguna manera con la mirada. Mi abuela nos decía déjenme en paz y confíen en ella porque la volvíamos loca los familiares y en cambio Beatriz sabía exactamente qué hacer como el personaje de *Chronic*.

Pero cuando le dije a Tim que ésta era mi siguiente película, me contestó, me propuso “Cámbiala para un hombre y yo hago el papel principal”. Gracias al éxito de *Después de Lucía*, conseguí la verdad bastante dinero, un muy buen presupuesto. Pasé de hacer películas con 150 cincuenta mil dólares a unos cuantos millones de dólares en un año y el cine es así. Y eso, en lugar de garantizar que tu siguiente película va a ser buena, es la trampa perfecta para perderte.

Y entonces me aseguré de que a pesar de que iba a filmar en Los Ángeles, pues iba a poder controlar la película.

Ahí conocí a Yves Cape, mi fotógrafo, con el que ya rodé cuatro películas. *Chronic* fue la primera y fue muy buena experiencia. Pude, incluso en Los Ángeles hacer todo esto de trabajar sin continuistas, tener al editor, operador en set, no tener un diseñador de producción como tal. Muchas cosas del sistema que empecé a hacer por falta de dinero y a las que les tomé gusto porque podía controlar más. Por ejemplo, no me gusta el diseño de producción porque cuando llego a un lugar y si fuera a filmar aquí, por ejemplo, entro y veo la sala y me gusta. Corro un riesgo enorme, si el diseñador de producción después dice “Pero estas cortinas no me gustan, vamos a cambiarlas por algo morado para levantar un poco de color”. Y así, te empiezan a cambiar todo y cuando filmas ya perdió el alma o el espíritu. O si quieres ser menos romántico, pues el estilo que tenía el lugar.

Eso fue *Chronic*, que después fue a Cannes en el 15 y *A los ojos*, como decía, se perdió un poco en medio desgraciadamente. Y en Cannes estuvo en competencia *Chronic* y ganó el premio

Mejor Guion de mano de los hermanos Coen. Pues eso fue todo un honor obviamente. Después vino *Las hijas de Abril*, que en principio pensaba filmar incluso en Francia o en Estados Unidos, porque quería trabajar con ciertas actrices y al final, afortunadamente, volví a filmar en México, que es lo que espero seguir haciendo, porque es la realidad que conozco, es mi país. Se trata de una chica menor de edad, embarazada, que vive con la hermana y la madre está ausente. La hermana mayor llama a la madre interpretada por Emma Suárez, para que regrese a ayudar a esta hermana menor de edad porque no quiere ser responsable sobre todo lo que sucede con el bebé. La chica embarazada de diez y siete decía "No le llames a mamá" como protegiendo de alguna manera a su bebé o sabiendo que no era buena idea. Pues ya verán la película los que no la hayan visto, espero y ven una actuación excelente de Emma Suárez que saqué de Julieta, de Pedro Almodóvar. Pensé ¿quién sería la mejor actriz en habla hispana, sin importar que sea mexicana o no?, y pues acaba de ver Julieta y me encantó.

NB: ¿Y después?

MF: No, no podemos hablar tanto sobre una película que no han visto. Curiosamente, ahora en México hay mucha polémica y rollo porque están hablando mucho de una película que no han visto. Yo agradezco la atención, pero es un poco absurdo y es enloquecedor que hay una crítica profunda a la película y a mis intenciones y a lo que hay detrás. ¡Y no han visto la película! Yo no tengo redes sociales, entonces no me entero de los detalles, pero me cuentan amigos y me mandan videos y demás, que incluso en los noticieros ya hablan como si fuera una noticia la polémica que hay alrededor, pero alrededor de un tráiler, no de una película. Entonces, pues ojalá eso funcione para que la película tenga público y éxito en taquilla. La van a estrenar en dos mil salas en dos semanas en México. Es una locura. Dos mil salas. Obviamente tiene que ver con que no hay películas americanas, no hay *blockbusters*, pero dejé de pensar que ésta puede ser la que suple esa función. Pues es divertido. Vamos a ver qué pasa.

NB: ¿Y en Francia?

MF: En Francia, el distribuidor es AdVitam, que son muy buenos. En Estados Unidos, es Neón que distribuyó *Parásitos*, tiene muy buenos distribuidores en todos lados, pero igual que ahorita no saben exactamente por la pandemia cuándo es conveniente sacar la película. Es difícil de entender, pero me anima mucho que fui a Venecia con la película y Match Factory que vende la película, pues vendió a más de 25 países. Había un riesgo grande de sacar la película este año porque ¿quién la va a comprar si no hay salas de cine? Pero me anima que los distribuidores sí están comprando películas, tal vez por precios un poco menores. Pero bueno, hay una recesión en todo.

Y mi intención principal, con una película no es ganar más dinero, aunque es importante porque de eso vivo, no de otra cosa. Pero al menos hay garantía de que se va a estrenar en todo el mundo eventualmente. México pone ya el ejemplo y va en dos semanas a salas de cine. Yo creo que, AdVitam va a sacarla el próximo año, en febrero o marzo aquí en Francia.

NB: Muchísimas gracias por esta manera sintética...

MF: Me habías pedido que lo hiciera, te dije no, toma mucha energía,

NB: pero creo que es bueno recordar como lo hiciste, la manera en que tu trayectoria va evolucionando película tras película. Pienso que para el público tener esa línea porque hay entrevistas tuyas en internet pero que van película por película. Entonces aquí pues nos has dado un poco, la línea general y en particular, películas muy conocidas que han refrescado las memorias, pero por

ejemplo la película *A los ojos* y bueno, yo estuve buscando información y hay poca información sobre esta película.

MF: Y no lo entiendo. Fui muy tonto porque la película pudo estar en Berlín y tener una vida y mi hermana tardó años en perdonármelo, porque es muy delicado el lanzamiento de una película y por las decisiones que tomas, pues todo el destino de la película se ve afectado por esas decisiones que no son fáciles de tomar. Yo la guardaba para Cannes porque había razones para guardarla, pero tendría que haber tomado Berlín. Ya aprendí porque con otras películas, por ejemplo *600 Millas* que produje con Gabriel Ripstein, después del éxito que tuvo *Después de Lucía* y que pude hacer *Chronic*, como contaba con más facilidad.

También tuve la posibilidad de producir películas con amigos porque el dinero empezó a llegar con relativa facilidad. Fue una ventana que tampoco duró tanto tiempo, pero filmamos *600 Millas* también con Tim Roth en esa ventana y, por ejemplo, ahí ya no esperamos a Cannes. Había mucho interés de dos secciones de Cannes y también una invitación de Berlín. Y yo dije si no hay una invitación formal de Cannes, nos vamos a Berlín aprendiendo de ese error. Y fuimos a Berlín. La película ganó un mejor ópera prima para Gabriel eso fue excelente, pero sí *A los ojos* para mí es mi película más importante por mucho. De muchas maneras es mi ópera... Es mi ópera prima como productor y si bien *Daniel y Ana* es una película de la que estoy muy orgulloso. A Pancho, mi amigo mexicano, que está ahí lo conocí porque le gustó mucho *Daniel y Ana* y empezó a investigar quién es el loco que hizo esa película que le tenía fascinado. Así nos volvimos amigos hace diez años. Es una película de la que estoy muy orgulloso *Daniel y Ana* y me llevó a la Quincena de realizadores. Pero si yo hubiera seguido produciendo películas de ese modo, no me hubiera ido bien. Entonces la película, a la que más cariño le tengo, y así son a veces las cosas en la vida. La que menos bien traté sin querer, fue *A los ojos*.

NB: Esto nos permite una transición hacia la segunda parte, que es ver de manera más sintética, más allá de cada película, cómo trabajas. Y precisamente de esta película, lo que dices, aprendes de los errores y lo que nos has dicho acerca de la manera en que va a cambiar tu perspectiva en relación con la producción y la realización es algo fundamental. Es muy interesante. Bueno, voy a dejar la palabra a Véronique para volver sobre tus pasos un poco antes, para ver cómo se genera ese mundo, ese universo que acabamos de ver de manera diacrónica.

VP: Entonces explicaste cómo nace una película, hemos visto una idea inicial. Comentaste que la base de *Daniel y Ana* se dio a través de un hecho real.

MF: Sí, la terapeuta que atendía el caso y sin revelar nunca la identidad de *Daniel y Ana*, que no sé cómo se llaman realmente, pues escribí el guión con la mayor fidelidad posible. Pero esa sólo es una idea. Ideas, la gente me da miles o a mí se me ocurren muchas. La manera en que realmente nace una película, no una idea, una película, es cuando escucho algo o se me ocurre. Y una semana después, un mes, un año, no me deja la idea de comer la cabeza. Ahí digo hasta que no hago una película no lo voy a nombrar, entender. Dicho de otro modo, el proceso es tan largo que hay ideas que te pueden parecer no sólo para películas en la vida. Una idea magnífica hoy y mañana lo piensas bien y ya te bajó la emoción y ya no es tan buena idea. Hay que hacer películas sólo sobre algo que fascina, que al autor le fascinan, obsesionan, preocupan de manera profunda para poderlo analizar a profundidad y para que, en el proceso tan largo y difícil, no te desanimas. Si no entiendes exactamente por qué estás haciendo una película, en el proceso te pierdes. Y yo creo que esa es la idea y eso es lo que nunca debe cambiar de principio a fin.

VP: Esas ideas entonces, en algunos casos se originan en vivencias tuyas. ¿Es algo sistemático o no?

MF: Todo lo que he filmado tiene mucho de mí. No quiere decir que sea autobiográfico, pero sin entrar en detalles, porque tampoco me gusta revelar las razones personales por las que he hecho las películas. Pero, por ejemplo, *Después de Lucía*, la gente cree que lo principal es el *bullying* y en realidad es el duelo, el luto. Yo me acuerdo de cómo viví el duelo y cómo entendí la muerte. Cuando tenía diez, once años, no, diez años y pues cómo cambió mi vida y la película tiene que ver con las impresiones. La historia no tiene nada que ver con *Después de Lucía*, pero la impresión que me provocó a los 10 años está plasmada en *Después de Lucía*.

VP: Entonces, mencionaste también que la gente con la que trabajas, o bien como en *Nuevo orden*, y otras películas... *A los ojos* no son actores profesionales,

MF: No, es una mezcla.

VP: ¿Cómo escoges a los actores como a Darío...?

MF: Me gusta escribir para actores en específico o no actores, para gente en específico. *Después de Lucía* es un buen ejemplo. Cómo está basado en experiencias personales. En principio era un niño. La película iba a ser sobre el padre y un hijo.

Y algo que no me terminó de convencer de *Daniel y Ana* es que las escenas entre el personaje Darío y sus amigos en la escuela son un tanto rígidas. Les falta vida, les falta... También es una película que filmé en 35 milímetros y el proceso de posproducción fue tradicional, corte y demás. Cuando haces una película en 35 milímetros, no puedes filmar 25 veces una toma, especialmente con el presupuesto reducido que tenía, filmaba dos o tres veces cada escena. Entonces, cuando filmé *Después de Lucía* y tras la experiencia de *A los ojos*, quería profundizar en el mundo adolescente y tener mayor... Que fuera más natural, improvisar un poco. Entonces, pues ya con el guión pensé y ¿ahora cómo llego a ese nivel de realismo?

Y el casting de *Daniel y Ana* fue larguísimo para encontrar a Darío y después con Darío, hacer pruebas a muchas actrices y después que le dábamos el papel a alguna actriz. No voy a decir nombres, pero se echaban para atrás una semana después. “Es que está muy fuerte y el desnudo y no sé qué”. Volver a empezar el casting, entonces... Y cada decisión tenía que ser tomada más o menos en consenso con el productor. Y entonces otra vez yo quise asumir y lo he hecho ya en todas mis películas, el control absoluto de mi trabajo.

Y estaba en casa de Tessa porque soy amigo de la familia y la vi, estaba con los amigos, tenían 14, 15 años y estaban tomando un poco y alguno fumaba... Interactuaban como de la manera más natural. Y pensé viéndolos, si lograra que mi película se vea así, que hablen así. Y entonces se me ocurrió en ese momento reescribirlo para Tessa y empecé a buscar actores que todos estos chicos que son sus amigos, sean los que salen en la película, porque todo el *bullying* y el maltrato que reciben va a ser mucho más fácil. Y si se lo hacen sus amigos por muchos motivos y además me ahorro un montón de trabajo, pues ya estás ahí. No tienes que hacer el taller para que se conozcan. Yo no tengo mucha paciencia entonces y para hacer cine se necesita mucha paciencia. Entonces todo lo que me puedo saltar... Luego oyes historias de directores que fueron a hacer *scouting* a todo el país y casting en todos lados y se quedaron con el primer lugar que vieron ¡híjole! ¿Para qué fuiste a 30 lugares y para qué viste a mil personas más? Yo soy cuando me gusta un actor, Ana Valeria Becerril, por ejemplo, la conocí porque ese papel de *Las hijas de Abril* no lo escribí para ella y la directora de casting me iba a mandar sólo como entrevista a tres actrices jóvenes. Ella llegó

primero, me encantó y cancelé las otras dos entrevistas. La directora de casting me dijo “No es justo por lo menos velas”. Pero, ¿para qué? Si ya me parece perfecta Ana Valeria y ya hay que ser asertivo como director. Y entonces me pareció mejor reescribir *Después de Lucía* para Tessa que entrar a un proceso de casting larguísimo. Terminé filmando en casa de Tessa. Como no había dinero para hacer la película, pues todo fue incluso me apoyó mucho su madre. Tessa es hermana de Naian, que sale en *Nuevo orden*. Tamara, que es la principal *bully* de *Después de Lucía*, es hermana de Darío Yasbek que sale en *Daniel y Ana* y *Nuevo orden*.

Me gusta trabajar con gente que es cercana, familiar, me gusta escribir para actores, por ejemplo, con Hernán Mendoza me encantaría volver a trabajar y escribir para él. Cuando reescribí para desde el punto de vista de mujer *Después de Lucía*, que además inmediatamente me di cuenta de que era más interesante que todo eso le sucediera a una mujer y no un hombre, le llamaba mucho por teléfono, platicaba con Tessa. ¿Qué tanta marihuana fuman en tu escuela? ¿Cómo? ¿Cómo es esto? ¿Cómo es lo otro? ¿Cómo? O sea, directo, todo sin filtros y sin... Y pues me fui enterando de todo. ¿Dirías esto o no? Harías esto, ¿no? Después platiqué con los papás de todos estos chicos y les dije que para lograr un realismo más profundo me gustaría que en las escenas de fiesta y donde están tomando que realmente estuvieran medio borrachos o bastante borrachos.

Actúa también el hermano de Marimar Vega, que es la protagonista de *Daniel y Ana* en *Después de Lucía*. Entonces estaban Patricia Bernal, que es la mamá de Darío Itamar. Estaban la mamá de Marimar y Gonzalo Vega. Y cuando todos vieron cuánto confiaban en mí, estos padres me dijeron “Mira, igual nuestros hijos, que ya tienen 16 años, se emborrachan tanto cada fin de semana y nos molesta tanto que lo hagan, que si los filmas borrachos tal vez se dan cuenta de lo idiotas que se ven y lo paran de hacer un poco”.

Eso es interesante porque real no es y es una invitación también de los papás de ... Eran valores entendidos... Es decir, exploremos realmente la vida de estos chicos. Ponlos en pantalla como realmente son y se ven y eso es interesante. En lugar de las reglas, los productores de cine, siempre las reglas y las reglas y las reglas y las reglas. Yo filmo, por ejemplo, en orden cronológico, como hice *A los ojos sin guión*, pues lo tuve que ir filmando como sucedía y lo iba editando. Pero después, todas mis películas, incluida *Nuevo orden*, las he hecho en orden cronológico.

El dueño del equipo filmico, que son camiones enormes, cuando hicimos *Las hijas de Abril* me decía “Pero por qué mandas los camiones a Puerto Vallarta de ida y vuelta? Es una locura. Filma todo lo que es allá y luego todo lo que es acá, como se hacen todas las películas”. Le di mi respuesta honesta “No sé hacer cine como todo el mundo lo hace. Ni quiero que me queden las películas como todas las películas. Entonces desarrollé mi método y lo hago así”. Ojalá fuera más talentoso y pudiera filmar por secciones y armar el rompecabezas en mi cabeza. Pero he encontrado que a los actores también les encanta la manera cronológica de trabajar.

Y entonces *Después de Lucía*, pues fue tal cual Tessa con todos sus amigos. Filmé a pesar de que no había, dinero, no había dinero. Era un presupuesto muy pequeño. Pero filmé nueve semanas en orden cronológico. Hice todo lo que quise. Comparada a *Daniel y Ana* aunque habría que decir cuánto más dinero había, pero ochenta veces más dinero. Tuve que filmarla en cinco semanas porque no había dinero. Entonces, ¿cómo se pone el dinero en pantalla? Yo por eso soy escritor, director y productor, porque cuando estoy escribiendo ya sé más o menos cómo lo voy a filmar. Y esa es la única manera de que el dinero no se tire en cosas que no van a acabar en pantalla.

VP: Cuando estás filmando, ¿cómo diriges a los actores? Justamente porque los tienes muy bien listos. Tú sabes de que son capaces. Pero ¿cómo los llevas?

MF: No sé qué más, los dirijo lo menos posible. O sea, contrato a los actores más talentosos posibles y los dejo hacer su trabajo o los no actores los dejo que sean ellos y no empiezo a guiarlos mucho porque entonces rompo esa forma de naturalidad por la que los escogí. Si el guión está bien escrito normalmente esto que acabo de decir funciona. Ahora dicho esto, muchas veces las escenas no están bien escritas o hay algo mejor que lo que escribí o etcétera, etcétera.

Filmar es improvisar, es ir buscando. Hay escenas que se ejecutan tal como están planeadas y funcionan y hay otras que no, que tengo que trabajar mucho con los actores, ahora no. Como no fui a la escuela de cine, no sé dirigir actores con una metodología especial ni me interesa. Yo dirijo igual a un niño de cinco años que al mejor actor del mundo, o sea Tim Roth o Emma Suárez, de manera muy honesta y directa. No, no creo en esto que muchos directores implementan o buscan, trabajan la manipulación. Cuántas veces oyes a un director que dice “voy a romper la confianza de este actor, para que cuando se siente inseguro y humillado, yo lo levanto” ... Otra vez soy muy flojo como para hacer todo eso. Mejor le digo lo que quiero y ya. También hay actores que luego vienen con una resistencia muy, muy fuerte.

Por ejemplo, la primera escena que filmé con Tim Roth que a mí pues, me causaba impresión dirigirlo. Lo hizo muy bien porque él trabajó como enfermero durante meses para hacer *Chronic*. Entonces sabía mejor que yo. Ese es un buen ejemplo de un actor profesional y excelente. Él entendía mejor que yo el personaje. Trabajó durante meses con pacientes en Los Ángeles, que incluso algunos se murieron. Uno se murió en el proceso. O sea, vivió la experiencia completa y limpió mierda. Y lo hizo todo, todo, todo. Convivió con otros enfermeros.

Pero cuando filmamos la primera escena que para quienes hayan visto la película es cuando baña a la primera paciente en la regadera. Una mujer sumamente delgada, una toma de tres minutos que cuando filmamos era de seis mientras la está limpiando. Él sabía perfectamente la mecánica del enfermero y cómo tratarlo. Era un plano abierto, porque en mis películas casi no hay coberturas. No me gusta filmar de la manera que todos filman. Entonces hago casi solo planos secuencias y lo mantengo en muchos casos, aunque cada vez menos... En *Nuevo orden* voy rompiendo más mi sistema. Pero en esa época era muy rígido todavía y lo único que le dije a Tim Roth después de dos o tres tomas, es “Está perfecto, el timing, todo está perfecto”. Pero esto en inglés le dije, que no es mi idioma, mi primer idioma. Le dije “Don’t make so many faces. What, what do you mean? Everything is perfect but you are doing too much with your face. You are gesticulating, too much no, gesticulando y fuck off we’re not gonna do that shit with that face. How can I do?” Yo de por sí que me impresionaba Tim Roth, le digo “ah no, no te puedo decir qué caras hacer y qué caras no hacer. Por supuesto que no. Ok, ok”, otra vez corre cámara. Una vez más, la primera escena de la película la filmamos. Le digo al corte “Llévense la cámara al siguiente cuarto, vamos a seguir. Ya está, ya quedó”. Y Tim es muy inteligente, sabe mucho de cine. ¿Se acerca y me dice “Realmente estás satisfecho? ¿Contento que la tienes? ¿Quedó bien?” Digo “No, por supuesto que no, estás haciendo muchas caras y eso no me gusta. Pero ya me dijiste que eso no te lo puedo decir. Entonces, pues la película va a quedar repugnante. No va a ser lo que yo quería, pero pues ya me dijiste el primer día en la primera escena qué hacer”. Entonces respiró profundo y me dijo “a ver, filmemos otra vez” e hizo exactamente lo que yo quería, que además ya había visto en *Después de Lucía* que Hernán Mendoza hizo muy bien y que Tim estaba maravillado por Hernán. Hernán

Mendoza, de *Después de Lucía* es un actor de teatro, nunca había hecho cine. Y justo esto el no gesticular, y de trabajar en tono, nos tomó... Después de cuatro días que yo le decía a Hernán, “no hagas esa cara, no levantes las cejas y no hagas esa cara y no hagas.” ¡Le dije “me vas a odiar porque te digo no y no!” Y me contestó “Al contrario, me encanta verme observado y estudiado”.

Yo no uso monitor, no hay *videoassistant* ni set porque ¿para qué voy a estar viendo una televisión, una pantallita, cuando tengo a los actores ahí? Entonces los veo junto a la cámara y empecé a trabajar sin monitor porque no había dinero en *A los ojos*, *Después de Lucía*, pero todas estas cosas me fueron gustando y las mantuve, aunque ya no sea por presupuesto. Pero entonces Tim Roth hizo esa escena perfectamente, así como Hernán después de cuatro días agarró el tono y la verdad es que casi no volví a dirigirlo en todo el rodaje de *Chronic*. Él hizo casi siempre lo que quiso y por lo general él me decía cómo su personaje debería trabajar. Estudió mucho, mucho, mucho.

Después hay otra particularidad en mis películas. Filmó en orden cronológico, voy editando en set y todo lo que no me gusta, que es bastante porque casi nunca quedan bien las cosas a la primera, lo vuelvo a filmar. Entonces hay *reshoots*, más o menos el 20 o 30 por ciento de lo que ven en mis películas son *reshoots*. A veces, por ejemplo, no es que quedó mal la escena, pero Tim ya que se acostumbró a los *reshoots*, les agarró gusto. Me decía “Se me ocurrió que esa escena que hicimos ayer podía haber quedado mejor si yo hubiera hecho una pausa más grande en este momento. Pues si hay tiempo, la refilmamos”. Entonces los *reshoots* nunca son días adicionales de filmación. Lo que hago es apurarme para filmar rápido todo lo que puedo en la locación. Los primeros días y el día que me sobra un medio día o dos días, los uso para refilm.

Nunca tomo una locación como productor y director que no esté disponible durante todo el rodaje. O sea, si este salón, me encanta. Y aquí voy a filmar una semana, pero un mes después no me van a dejar regresar aquí a filmar, no filmo aquí porque es más importante la posibilidad de regresar a los *reshoots*. Y eso también en *Daniel y Ana* pues el productor me dijo categóricamente “En Alameda Films no existen los *reshoots*”. Esa es una frase famosa de Alfredo Ripstein, que era una manera de decir somos tan profesionales y bien hecho, y entendemos tan bien el cine que aquí no se refiere... No hay necesidad de refilm nada. Yo digo lo contrario. No tengo idea de lo que hago. Lo escribo y después lo reescribo filmando y lo reescribo editando. Y es una exploración con los actores, es un trabajo colectivo, nunca sé lo que estoy haciendo exactamente. Y en el set muchas veces les digo estoy perdido. No sé cómo lograr lo que en... El instinto me dice que quiero llegar a algo, pero no sé cómo hacer. Y entonces los *reshoots* son maravillosos porque ya que lo filmas y lo insertas en la cronología, lo entiendes mejor. Y el *reshoot* casi siempre es muy rápido, porque ya sabes qué quieres. Pero eso no quiere decir que no se refilmen cosas por tercera vez también.

NB: Gracias, vamos a dejar paso a las preguntas de la sala. El tiempo pasa con una gran rapidez, pero antes de hacerlo, pues simplemente una cosa que igual es muy característica de tu método, de tu posicionamiento en el cine y es muy paradójico. Porque tu generación es una generación que coincide con el desarrollo de las escuelas de cine en las formaciones universitarias.

NB: Tú te posicionas como defendiendo, reivindicando un método que se hace pues como un “bricolaje”. Es decir, “paso a paso lo que necesite. Lo voy a hacer de esta manera”. O sea, una gran libertad.

MF: Yo me entiendo muy bien con Amat Escalante, que tampoco fue a la escuela de cine, con Lorenzo Vigas, que tampoco estudió porque otra vez no le quieres imponer a una película

las reglas de la escuela. Cada guión, cuando lo lees y lo discutes con los colaboradores es ¿cuál es la mejor manera de hacer esto y cuál es la mejor...? Bueno, Carlos Reygadas es más radical, filma durante meses y meses, como yo hice *A los ojos* un poco de esa manera. Pero ¿por qué no? Carlos compró su propia cámara de 35, que ya no se ocupa. Entonces no sé si fue la mejor inversión, pero la compró. Y así tiene la libertad de filmar cuando quiera, lo que tenga que hacer, en vez de estar pidiendo permiso cada vez para apuntar la cámara y buscando el dinero.

Entonces. Pero yo no me considero parte de una generación. Trabajo mucho con Gabriel Ripstein, con Lorenzo Vigas, con Victoria mi hermana. Gabriel y Lorenzo son mayores, mi hermana obviamente aprendió mucho conmigo. Pero no es una generación Amat, es el único con el que hay paralelismos por la edad y por tal vez... No sé si nuestras películas se parecen. Me gustaría pensar que sí, porque lo admiro mucho. Es mi director favorito en México por mucho, pero lo bueno de la comunidad de México, de la generación si queremos, ya no es generación, porque pasa también cuando buscas a Iñárritu para algo, te atiende y contesta. Es una comunidad muy solidaria, entonces no importa que el cine que cada quien hace es completamente diferente. Incluidas las comedias románticas y otro tipo de cosas. Nos ayudamos mucho. Creo que esa es la única constante. Una riqueza y lo que nos une a algunas voces es el no querer, y creo que desde ahí parten los inicios de mi cine, no buscar las fórmulas, no emular Hollywood. Creo que el libro que más daño le ha hecho al cine es, hasta se me olvidó hasta cómo se llama. Pero es de Makino, "Storytelling". Ok, puede haber cosas buenas en el libro, pero esas ideas en los primeros cinco minutos hay que entender quién es el bueno. ¿Cuál es el malo? ¿Cuál es la meta del personaje? Pues qué aburrido ¿para qué desperdiciar así el tiempo del público? Creo que hay que hacer justo lo contrario.

VP: Antes de pasar la palabra, ¿tienes algún un proyecto de momento? Porque no paras...

MF: Bueno, estrené uno hace un mes. No, sí estoy trabajado en algo más, pero no voy a hablar ahora de eso, pero sí. Sí escribí, sí hay otra película,

NB: ¿Hay una idea más o menos?

MF: Sí.

NB: Bueno, vamos a dejar la palabra a la sala.

VP: Tenemos un problema. Por razones sanitarias no tenemos micrófono inalámbrico, así que los que quieran hacer una pregunta, les voy a pedir el favor de levantarse.

MF: Y tenemos otro problema. Yo soy medio sordo. Escucho la mitad de lo normal. Entonces que hablen muy fuerte, quien hable.

Sala 1: Nos podría explicar cómo se montó la postproducción en Francia para esta última película.

MF: Es buena pregunta porque toda la postproducción, los efectos visuales, la película sucede en un futuro cercano y se ve la ciudad, Reforma y otros lugares importantes de la Ciudad de México están en posproducción. Pues presentados de manera caótica y hacer esos efectos de manera hiperrealista, me preocupaba mucho.

Y como mi fotógrafo es de Bélgica y trabaja principalmente en Francia, quería hacer los efectos en micros, en un laboratorio parisino y gracias a que el CNC nos dio los fondos, aplicamos con Les films d'ici, una casa productora francesa, compañía que hace principalmente documentales. Charlotte Uzu es la productora y ella hizo el papeleo con Eréndira y Cristina, que son mis productoras en México. Y por suerte, nos dieron los fondos. Incluso vine a un seminario o algo así en el CNC, donde les explicaban a los productores cómo aplicar para que sea exitosa pues para que nos dieran el dinero. Y se sorprendieron de que vine porque los directores nunca vienen. “¿Y qué haces aquí Michel? Pues nunca me dan dinero. Vine a ver por qué. Porque no”. Porque realmente necesitaba hacer la postproducción aquí. Y bueno, pues salió bien. Nos dieron el dinero, los efectos en micros tomaron como ocho meses de trabajo. Entonces sí era esencial la coproducción con Francia. La carta del CNC, la escribió Charles Tesson, el director de la Semana de la Crítica donde nos garantizan los fondos. La valoro mucho porque de inmediato dice: “esta película sobre caos, revueltas sociales no es mexicana, no es una visión de un país, es una ficción relevante para Francia y para casi cualquier país”. Y hablaba un poco de los chalecos amarillos en su carta.

Sala 2: ¿En qué medida utilizas un poco la provocación en tus películas? Lo pregunto porque, por ejemplo, algunos temas como *Daniel y Ana* pueden ser al principio chocantes. Bueno, puede interpretarse como un acto de provocación de alguna forma. Y también lo pregunto por una cuestión de las redes sociales, factores que confirman lo que dices de la última película. Sí lo de las redes sociales.

MF: Es una locura. Es tal cual como si se atrevieran a discutir sobre libros, hacer una crítica literaria por lo que leen en la contraportada de un libro. Llega a un nivel de absurdo, por eso no tengo redes sociales. La polémica me interesa. Me preguntas, tu pregunta es ¿en qué medida busco provocar?

Desgraciadamente, a la provocación se la entiende de manera a veces... se le da una connotación negativa. “Es un provocador”. Yo cuando voy al cine, si no me provoca la película y cuando leo un libro, pues me salgo del cine. Yo quiero ser provocador.

Claro que la provocación tiene que ser interesante y tiene que valer la pena la reflexión, aunque mis películas no las hago para pasar mensajes. Pero tiene que haber después de la provocación... Por eso, por ejemplo, decía *Daniel y Ana* sí hay una provocación fuerte al inicio, definitivamente lo que pasa casi diría es imposible salirte del cine sin saber qué desenlace y te provoca un shock por supuesto, pero lo importante en la película para mí era y espero sea interesante el efecto postraumático. ¿Cómo vives después de eso? ¿Cómo son las relaciones en la familia? ¿Se puede o no superar un trauma de ese tamaño? ¿Hay una comunicación? Entonces, si a mí me gusta provocar y ser provocado, por supuesto. Si tu pregunta fue provocadora, tu pregunta fue muy frontal y te agradezco porque si no, ¿cuál es el diálogo? Pues te quedas ahí en irte por las ramas y sobretodo creo que es importante y tiene que ver con *Nuevo orden*. Hablar de los temas más urgentes de manera frontal y no tener miedo del diálogo.

Las redes sociales ahora parece que están muy calientes con mi película. Pues eso, no habla de mi película. Eso habla de lo enojada, preocupada, desesperada que está la gente. No tiene nada que ver con un tráiler de una película. El cine es solo un espejo para que la sociedad se proyecte ahí, porque si no, pues podrían no ver el tráiler. Es que, insisto, ni siquiera hay polémica sobre la película. Es de un tráiler. Y entonces ya en noticieros de tele hablan de que hay polémicas sobre un tráiler. Para mí la publicidad gratis es bienvenida, pero es absurdo.

Sala 3: ¿Cuál fue tu proyecto para enseñarte a ti mismo? ¿Planeas filmar en Francia alguna vez?

MF: Bueno, si planeo filmar en Francia? Cuando escribí *Las hijas de Abril* primero pensaba en Francia por una actriz francesa que no voy a decir quién es, obviamente. Pero había la idea de trabajar juntos y la verdad es que cuando acabé el guión y lo leí. O sea, mi propio guión, que hasta que lees lo que escribes, no entiendes qué es lo que escribiste y hasta que lo filmas y demás. Pero por lo menos cuando te sientas con distancia una semana después de dejarlo descansar, lo lees de inmediato. Dije “Primero que nada, cometí el error de escribirlo demasiado a la medida para esa actriz. Entonces no es buena idea”.

Y segundo, ¿qué voy a filmar en Francia? ni hablo francés, sino esta clase hubiera sido en francés. Ni es el lugar que conozco. Y sí, creo que los detalles y toda, toda la realidad o misterio, como lo quieras llamar, que terminan una película en la pantalla y los sonidos tienen que ver con tu relación con el lugar y la gente y el idioma. Entonces en inglés me atrevo poco más porque los mexicanos estamos ahí pegados y las vacaciones casi siempre han sido Estados Unidos. Y volver a Nueva York, a Los Ángeles y a Miami. Como en México siempre se dice “tan lejos de Dios y cerca de Estados Unidos”, pero es lo que nos toca. Y en inglés me siento más cómodo hablando.

Tu pregunta era ¿cómo aprendí a escribir? Es lo más difícil. Empecé con los cortos, obviamente, escribir un corto de siete 10 minutos. Pues dices “chance y lo logro si me esfuerzo mucho, es una idea pequeña, algo con mucha síntesis”. Entonces me atreví a escribir esos cortos porque si no, no hubiera empezado nunca a filmar nada. Y como no fui a la escuela de cine, yo estudié comunicación en la Ibero. Tenían cámaras de cine y luces que llevaban 10 años sin usarse, pero las tenían. Fui a un curso en Nueva York de esos de seis semanas de “hágase director en de inmediato”, que son nada más para que la gente pague colegiatura, salta sin ningún tipo de rigor, pero a mí me sirvió por lo técnico. Aprendí a cargar el material de 16 milímetros y a exponer y filmar y editar en moviola.

Y cuando hice mi último corto en 2003, que ganó en Huesca, fue el primer corto que me atreví a mandar fuera de México, porque yo no pensaba que mi trabajo valía mucho la pena. Y al primer oficial que lo mandé en Huesca, ganó el *Premio Danzante de Oro* y me dieron 9000 euros. Yo no lo podía creer. Y luego en Dresde ganó otro premio en Alemania y siguió ganando premios. No en todos dan 9000 euros, desgraciadamente, pero me dio ánimo.

Pensé tal vez sí, puedo hacer cine. En esa época hacía muchos comerciales porque pues esa era la manera de ganarme la vida. Y empecé a escribir una película durante cuatro años. Escribí una... Traté de escribir con un profesor de la Ibero que me daba guionismo. Nada más, teníamos una clase de guionismo en todo el semestre. Estudié, trabajé con él en un guión de comedia, lo reescribimos como cuarenta veces. Yo pensaba que para hacer cine tendría que ser muy comercial, pues para que fuera un negocio, fuera rentable. Entonces una comedia la reescribimos unas 40 veces y al final acabé obviamente harto ya. No me daba el guión, que ya me tenía completamente desilusionado, desanimado.

Y ahí fue que escuché la anécdota, la historia de *Daniel y Ana* y ahí me dije “lo voy a escribir solo, lo voy a escribir tal y como me lo platicaron y lo voy a escribir una sola vez o dos, no cuarenta veces”. Y cuando lo termine de escribir, lo voy a filmar y yo lo voy a producir como hacía mis cortos. Y yo estaba dispuesto a todo eso. Lo escribí, ya tenía un guión muy corto que después

pude trabajar un poco más y que fue con el que filmé la película, pero cuando ya estaba decidido a filmarla solo fue que ese productor me dijo “mejor yo la produzco”.

Escribir es lo más difícil. A mí los directores que me gustan Fassbinder, Bergman, Fellini... Fellini, incluso es buen ejemplo, porque ahí sí que eran generaciones muy marcadas del cine italiano. Fellini era guionista para, no me acuerdo si Rossellini o Visconti o quién, pero para los de la generación de... Ustedes saben mejor que yo. Yo no estudié cine. Pero entonces Fellini aprendió a escribir así y después se convirtió. Pues tal vez en mi director, en el que más admiro como uno de los más grandes. Pero me gustan los directores que escriben sus propias películas, porque para mí el cine empieza ahí.

Hay que ver mucho cine y sobretodo leer mucha literatura para poder escribir. Y hay que estar dispuesto a estar solo, porque yo no creo en escribir con más gente. Yo creo que se escribe solo y hay que estar dispuesto a estar ahí meses y años en la misma idea. Y es lo más difícil.

Sala 4: ¿Cómo te diste cuenta que querías hacer cine? ¿O sea siempre estuvo claro? ¿O hubo un momento de no sé, revelación?

MF: ¿Cómo me di cuenta de que quería hacer cine? Yo quería ser músico desde los 12 hasta los 17. Estaba obsesionado con la música y tocaba con mis amigos y grabábamos discos, íbamos a las disqueras, pero los discos eran terribles. Tal vez el peor del grupo era yo. No tenía nada de talento. Nada, nada, nada. Y siempre lo supe. Eso no lo decía, pero es interesante, como sabes. Y terminaba por ser más inseguro. Y entonces empecé a obsesionarme con *Los olvidados* y *La naranja mecánica* y *Las alas del deseo*. En esa época salió *Pulp Fiction* y también me llamó mucho la atención y me obsesioné tanto y veía las películas decenas de veces o cien veces. Los VHS acababan gastadísimos hasta que dije quiero hacer cine. A mi padre le pareció una locura, del mismo tamaño que ser músico y no lo culpo. Además, en esa época en México se hacían seis, siete películas por año. Ahora se hacen 200. No había industria. Mi papá lo único que me dijo es “haz lo que quieras sí, yo te apoyo hasta una edad corta”. Me dijo que a los 24 años me olvidara de ningún de algún tipo de apoyo económico, cosa que me parece justo y que agradecí porque me obligó a aprender rápido el oficio. Y lo otro que acordé con mi papá fue no cine, sino directamente publicidad, porque por lo menos así podía defenderme más en lo económico, sonaba más realista. Entonces entré a la Ibero, pero después de un año de clases... Ahí te dan clases de integración que son una babosada y clases de administración y ... Ya estaba deprimido. Un año después, la única clase que me llamó la atención era foto, la foto fija y el último trabajo del año, la asignatura final fue contar una historia en siete fotos y yo no por rebelde ni nada, pero me obsesioné con ella. Yo soy obsesivo e hice la historia en vez de siete fotos, como en 50 o 60 fotos. Y lo que el maestro quería no era una historia, la historia era sólo un pretexto para tomar fotos. Pues bien, compuestas, reveladas con toda la parte técnica lograda. Lo de la historia era algo adicional. Mis fotos eran una porquería. Si tienes 60 en vez de 7, pues una fuera de foco, una mal revelada, una que no se secó bien, pero lo que quería era contar la historia. El maestro me dijo “pues vete a hacer cine, obviamente es lo que te interesa”. Y ahí hablé con mi padre y fue muy generoso porque me apoyó para tomar el curso que mencionaba en Nueva York de 6 semanas, que era muy caro. Mi papá primero me dijo “¿No es mejor que lo tomes cuando acabe la carrera y así ya sabes más y lo aprovechas más?” Y le dije que ya estaba desesperado por hacer cine. Y cuando volví de esas seis semanas con un corto que milagrosamente funcionó, a diferencia de la música, la primera vez que agarré una cámara de cine me sentí cómodo, seguro y entendí lo que hacía, desde la primera vez. Y cuando volví a la Ibero, esas cámaras que

llevaban 10 años en desuso, pues yo ya las sabía operado. Le enseñé a los encargados del equipo que efectivamente entendía cómo usar la moviola y cargar la cámara en el cuarto oscuro y todo lo demás, o con la bolsa de esta famosa, que todo era difícil, porque cuando estás a oscuras, pues hay que hacerlo con los ojos cerrados. Entonces yo había aprendido y gracias a eso, durante los cuatro años de carrera que me restaron, que nunca me gradué de comunicación porque cada vez me aburría más la carrera. Pero filmé como quince o dieciséis cortos, obsesivamente filmaba y estaba feliz y de los dieciséis cortos, diez, once se fueron a la basura directo porque estaban tan mal filmados o escritos o algo no funcionaba que no se podían ni pegar y cinco que quedaron bien, que fueron a la Cineteca o a estos festivales y demás.

Y eso fue mi escuela. Aprendí más de los diez, once cortos que se fueron a la basura porque pues a prueba y errores es como mejor entiendes. En lugar de cátedras y de teoría, a mí lo teórico me... Nadie te puede enseñar ni a escribir, ni a ser director. A menos que vayas a ser un director técnico. Si vas a ser un director técnico y que vas a filmar, pues escenas con tres cámaras y, o una historia por encargo donde tienes que llevar un *crew* y un presupuesto grande. Pues tal vez sí, pero ese director va a ser un técnico que ahora está tal vez haciendo series de estas espantosas para las plataformas que filman muchas páginas por día. Pero este es un ejecutor. Mi libro favorito de cine es "Las notas sobre el cinematógrafo" de Bresson. Ahí insiste mucho "No te conviertas en una máquina que nada más va a filmar ejecutando. No seas un ejecutante nada más." Observa y da muchos consejos ahí que recomiendo el libro ampliamente.

Otra vez me alargué mucho en una pregunta simple, pero no tan simple, porque contestar ¿por qué acabé dedicándome al cine? Pues no era tan fácil.

NB: Bueno, aprovechando esto, que ahora que mencionas eso de las plataformas, evidentemente la experiencia del cine, de la sensualidad de todas las salas oscuras es lo bonito, pero es innegable que ganan terreno.

MF: No, no, ese no gana terreno. No es cierto. Te voy a decir mi punto de vista. Gana terreno porque efectivamente, antes la gente veía televisión abierta y ahora ya nadie ve televisión abierta. v° Netflix, ya a un niño, tú le das el control remoto y le pides que le vaya cambiando y no hay manera. Entonces no es que ganó terreno, es que ahora todo mundo contrata a los servicios que antes no existían. Los directores de cine importantes, Haneke o Lars von Trier o siguen haciendo cine.

Toda la gente que está haciendo televisión es gente que o no hacía cine o hacía un cine que valía menos la pena con todo respeto. Entonces está muy bien que se ocupen haciendo telenovelas que les llaman series, pero son telenovelas. Y yo veo televisión, veo Seinfeld y veo a Larry David y veo el fútbol. ¿Pero ver una telenovela? Por supuesto que no. Ahora, para la pantalla chica se pueden hacer buenas cosas. Lo hizo Bergman con *Escenas de un matrimonio*. Lo hizo Kieslowski con el *Decálogo* o lo hizo Fassbinder muchas veces. Claro que se puede. Pero esos directores hubieran siempre preferido seguir haciendo cine, para el cine. Entonces, esta enajenación de meterle... Cuando oyes que alguien te dice "me encerré en la casa y vi una serie, un maratón y vi tres temporadas en un fin de semana". Seguramente ese no es el que veía cine, es el que ya estaba enloquecido y necesita hacer esa cosa que yo jamás haría. Entonces yo no veo que compita. El cine es una cosa y la televisión es otra. Y el cine es cine, es grande, es interesante. La tele a mí no me provoca nada.

Sala 5: ¿Qué tanta importancia das o qué tanto influye en tu proceso creativo el diseño de sonido, el audio o la música? Sé que algunos directores están muy convencidos de que es una inspiración para sus obras.

MF: ¿Qué le da sentido? A mí me gusta más la música que el cine. Por mucho yo hubiera querido ser músico. No lo logré. Le tengo tanto respeto a la música y al cine, que en mis películas no hay música, porque la manera mediocre y general de musicalizar cine es la editas, la acabas y todo lo que quedó medio flojo, donde se cae la tensión dramática o las emociones no están bien logradas... El músico ahí le mete violines y piano y demás y levanta las emociones. Eso es como se trabaja en el noventa y nueve por ciento en el cine, la música. No es el caso de *Melancolía* con Lars von Trier, que abre con Wagner. *Nuevo orden*, mi última película abre con Shostakovich, la Sinfonía 11 y la uso de una manera muy particular. Y después, el resto de la película no tiene música hasta el final que utilizo el toque de bandera. Sólo hay un minuto y medio y un minuto al final de música. Pero si no se usa la música con esa precisión y respeto, no hay que usarla. Fellini usa música de manera increíble. Yo espero un día hacer una película con mucha música, pero solo si tiene sentido. No como un parche o como un lubricante de emociones. Escucho mucha música cuando escribo, eso sí.

NB: Bueno, una última pregunta.

Sala 6: Teniendo en cuenta un comentario que hizo antes. Desde su punto de vista, porque en México la industria cinematográfica ha tenido esta gran expansión en relación con otros lugares de Latinoamérica.

MF: No escuché nada. Perdón, pero es que estoy medio sordo y con el tapabocas, yo tampoco escuché.

Sala 6: Desde su punto de vista, ¿por qué la industria cinematográfica en México ha podido desarrollarse mucho más que en otros lugares de América Latina?

MF: Pues es buena pregunta para terminar, y muy fácil de contestar y muy triste la conclusión. Es muy sencillo. En 2008 que yo hice *Daniel y Ana*, mi ópera prima, se filmaban por año ocho o diez, doce películas. Se inventó el Fidecine que se extinguió la semana pasada y después algo mejor todavía el Eficine, que es un sistema a través del cual las compañías grandes pueden en vez de pagar un porcentaje pequeño de sus impuestos, lo pueden invertir en cine, una especie de donativo o algo similar, pero sacándole obviamente otros beneficios, incentivando la industria. Y así es con estos dos mecanismos cómo se llegó al número de 200 películas por año y se llegó a lo que yo llamo la verdadera época de oro del cine mexicano, porque la calidad de lo actual es mucho mayor a lo de los mariachis en caballos cantando. Era una industria muy importante y hay películas muy importantes de esa época, pero ahora es mucho mejor el cine mexicano y en todo el mundo se reconoce. Ya extinguieron el Fidecine y el Foprocine. El Foprocine era otro fondo muy importante para el cine de calidad. Yo tuve el honor de ser presidente del jurado la semana pasada en Zúrich. Y por suerte, por casualidad o porque el cine mexicano es tan bueno, me topé justamente con una gran película mexicana, una ópera prima de una mujer que se llama, la película *Sin señas particulares*¹. La recomiendo mucho y pues esa película se hizo con el Fidecine. Ya no existiría ahora y todo mundo... Esta industria que tomó 20 o 30 años reactivar y levantar, va a terminar en manos de las plataformas de televisión, se les va a entregar estas plataformas, esos 30 años de inversión

1. Directora: Fernanda Valadez

y de esfuerzo, y todo mundo va a acabar haciendo telenovelas. Ya está pasando eso. ¿Tú buscas en México actores? Yo tengo la suerte de que muchos, muchos no, pero otros sí quieren trabajar conmigo. Lo mismo técnicos, pero a veces cuesta trabajo encontrar equipo, tanto las cámaras y demás como gente, porque todo mundo está en las series. Entonces, cuando desaparezcan los fondos del todo, que espero que no suceda, pues todo va a ser entregado sin mayor inversión a compañías extranjeras que hacen telenovelas explotando los estereotipos de nuestro país.

NB: Entonces pues triste final de la master class.

MF: Pero otra vez mejor hablar de las cosas como son y de frente, porque para evitarlo pues hablemos de las cosas como son y busquemos cómo salvar. Yo soy de una generación que, insisto se hacían ocho por año. Empecé a hacer comerciales, cortos. Era medio un milagro. Un joven que quiere empezar a hacer cine ahora tiene... Ya no es en la casa, una locura decir “quiero hacer cine”, pues ya hay mucha gente que vive de eso, pero se va a volver a extinguir si seguimos en ese tono.

NB: Bueno, ¿no puedes terminar con una nota optimista?

MF: Dame alguna idea.

NB: Igual de la última película.

MF: De *Nuevo orden*?

NB: ¿No perdón, la próxima?

MF: La próxima Sí... No...

Sala 7: El seminario que hicimos Francia-México, eran mesas redondas con profesionales franceses que explicaron a un fórum de entre 50 y 80 mexicanos sobre cómo funciona en Francia. Y creo que hay muchísimo que recuperar de este seminario. Estuvo muy interesante, por ejemplo, una de las cosas que surgían, sobre todo, y que enfatizaron fue la riqueza a final de cuenta de esta capacidad de tejido que tiene Francia, entre tantos directores, productores, distribuidores, salas de cine, televisión. Al final de cuenta todo está, digamos, sumado hacia la producción y la vida del cine en Francia. Y ponían sobre la mesa cuando tenemos que hacer las mesas, las palabras de conclusión, un par de ponentes franceses, expusieron como diciendo ahora con esta situación que está sucediendo en México, pues gran parte va a depender de qué tanta unidad se va a generar en la industria mexicana.

MF: No, no es cierto, no depende de la unidad. Para filmar hace falta dinero. Tú puedes hacer una película sin dinero. Y yo lo hice cuando era muy joven, una o dos veces. Tres. Pero no puedes vivir de eso toda la vida. No puedes vivir pidiendo favores. No es digno. No es justo. No es... Un día te quiebras. De por sí el cine con dinero y todo, es una locura. A ver la excepción cultural famosa en Francia. Eso resume muy bien... con la pandemia en Francia. Es de los países que no sé si me equivoco Jean-Christophe, pero de los países que mejor han dado la batalla en salas de cine es Francia. ¿Por qué? Porque creo que el 40 por ciento de la taquilla francesa, que el 40 por ciento de la taquilla era cine francés, ¿verdad?

Entonces se van los *blockbusters* americanos, ese 40 pues más o menos se defiende. Y hay una oferta para que el público siga yendo a las salas. Creo que hay películas que han sido muy exitosas, otras que por lo menos han existido. En México la taquilla para cine del país era, creo que el 5 por ciento. Bueno, pues un país que no favorece a su propio cine porque no hablo del gobierno, los exhibidores... y que sólo está esperando *Mujer Maravilla* para ponerla en el 4000 de las 8 mil salas que hay porque así le ponen en 4000 salas con subtítulos, sin subtítulos, dobladas

3D, 4D. Entonces a las películas mexicanas nunca les daban espacio. Yo tengo suerte otra vez, mi cine siempre tiene 300 salas cada película que hago gracias a que *Después de Lucía* tuvo mucho público. Me acostumbré a tener cine. Ahora van a poner mi película en dos mil salas porque están desesperados de que no hay *blockbusters* y porque hay mucho interés, qué bueno. Pero si México tuviera una relación más sana con su cine, que ya en producción era muy sana, el siguiente paso, íbamos para allá era la distribución, entonces pasaría como en Francia si cortas a la mitad, si quitas lo americano, pues todavía hay lo nacional. En Corea es mejor que en Francia todavía. El público coreano ve cine coreano. Entonces no es un tema de unidad, no. O sea, estábamos haciendo un buen esfuerzo por acabar en la buena nota, pero es imposible.

Mientras no hay unidad entre los distribuidores y los productores para defender el cine mexicano, va a ser muy difícil. No por desgracia, porque lo han defendido a Capa y espada del Toro, Cuarón, Iñárritu, que son evidentemente los grandes líderes, no sólo de México, de Hollywood. Hicieron una videoconferencia para defenderlo y el resultado de esa videoconferencia fue “no hay problema, ya se garantizó que se iban a seguir existiendo”. Yo me reí porque sé que no es así. Entonces unidad hay. Te lo juro que la comunidad cinematográfica de México es extremadamente solidaria. Falta que la parte del negocio, o sea los exhibidores, tengan más empatía por el cine. Pero esa, no es la respuesta. No, no. Mira, para hacer mi película usé dinero francés. O sea, no es sólo la excepción cultural. Francia defendió tanto el cine históricamente, que incluso ayudan a que la cinematografía se desarrolle en otros países, principalmente donde falta dinero y el subdesarrollo, y hay cosas importantes que decir. Entonces, mientras no hay un apoyo y mecanismos formales, no hay una industria. Porque cuando hablamos de industria, significa que mucha gente viva de esto y eso no se da sólo con buena onda. No, es delicado el tema, pero ¿si hay otra idea para acabar en tono positivo? Por lo menos, están riendo un poco.

NB: Va a ser una película que

MF: ¿Yo?

NB: No, esta película que va a gustar.

MF: Pues a ver.

NB: Lo intuyo,

MF: gracias,

NB: lo intuyo.

MF: Muchísimas gracias a ustedes, es un honor estar aquí. Muchas gracias.